DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

ZEHNTER JAHRGANG

DRITTER QUARTALSBAND

BAND XXXIX



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1910—1911

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Music
ML
5
M545
V. 10
PT. 3

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Transfer to
Music
6-21-65

INHALT

Seite

Adolf Weißmann, Die Musik der Weltstadt 3
Julius Kapp, Richard Wagner und Meyerbeer 79
Gustav Ernest, Beethoven-Studien. I: Beethoven und Bettina. II: Beethovens Instrumentalfugen 95
Adolf Beyschlag, Über Chrysanders Bearbeitung des Händelschen „Messias" und über die Musikpraxis zur Zeit Händels 143
Georg Capellen, Siebentonschrift oder Zwölftonschrift und ihre Entwickelungsmöglichkeiten 159
Julius Kapp, Richard Wagner und Meyerbeer. Ein Nachtrag 171
Rudolf Cahn-Speyer, Über Stilverschiedenheiten des deutschen Singspiels und der italienischen Oper 207
Richard Hennig, Poetische Inspiration durch Musik 221
Walter Niemann, Altenglische Virginalmusik 229
Hugo Rasch, Der 5. Musikpädagogische Kongreß in Berlin 236
Julius Kapp, Richard Wagners Autobiographie 271
Oscar Wappenschmitt, Vom Stimmführungsunterricht 282
Herman Rutters, Der Beethoven-Zyklus im Haag 297
Richard Specht, Gustav Mahler 335
Paul Stefan, Gustav Mahlers Kindheit, erste Jugend und Lehrjahre 342
Ernst Decsey, Stunden mit Mahler. Notizen 352
Georg Göhler, Gustav Mahlers Lieder 357
Emil Gutmann, Gustav Mahler als Organisator 364
Otto Keller, Gustav Mahler-Literatur 369
Arthur Smolian, Das 2. Bachfest in Leipzig (20.—22. Mai 1911) 390
Eduard Platzhoff-Lejeune, Das 12. Fest des schweizerischen Tonkünstlervereins in Vevey (20.—21. Mai 1911) 393

Revue der Revueen 100. 173. 238. 300. 378
Besprechungen (Bücher und Musikalien) 105. 178. 244. 306. 387
Anmerkungen zu unseren Beilagen 7. 140. 204. 268. 332. 396

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite
Agram	314
Augsburg	251
Barmen	251
Berlin	111. 185. 251. 314
Boston	111
Braunschweig	185
Bremen	111. 185
Breslau	112
Brünn	314
Brüssel	185
Budapest	112. 314
Chemnitz	251
Chicago	113
Darmstadt	113. 185
Dessau	251
Dortmund	113
Dresden	113. 186. 252
Duisburg	315
Düsseldorf	114. 252
Edinburgh	252
Elberfeld	114. 252
Frankfurt a. M.	114. 252
Freiburg i. B.	253
Genf	114
Gotha	315
Graz	186. 315
Haag	114
Halberstadt	316
Halle a. S.	186
Hamburg	115. 253
Hannover	186
Karlsruhe	186
Kassel	186
Kiel	316
Köln	115. 187. 253
Kopenhagen	115. 316
Leipzig	115. 316
Lemberg	317
Lübeck	253
Magdeburg	115. 254
Mainz	187
Manchester	254
Mannheim	116. 254
Monte Carlo	187
München	116
Münster i. W.	317
Neu-Strelitz	317
New York	116. 254
Nürnberg	255
Osnabrück	318
Paris	116. 255
Plauen i. V.	318
Posen	255
Prag	117
Rostock	188. 318
St. Petersburg	117
Schwerin i. M.	117
Sondershausen	117
Stettin	255
Stockholm	318
Straßburg i. E.	118
Stuttgart	188
Warschau	118
Weimar	118
Wien	188. 256
Wiesbaden	118
Würzburg	118. 256

Kritik (Konzert)

	Seite
Amsterdam	118
Antwerpen	119
Augsburg	256
Barmen	257
Berlin	119. 190. 257. 319
Bern	319
Bernburg	319
Boston	320
Braunschweig	194
Bremen	194
Bremerhaven	320
Breslau	258
Bromberg	128
Brünn	320
Brüssel	194
Budapest	128. 320
Chemnitz	258
Darmstadt	129. 321
Dessau	258
Dortmund	130
Dresden	130. 195. 259
Düsseldorf	196
Duisburg	321
Elberfeld	196. 259
Essen	131
Frankfurt a. M.	131. 196. 259
Freiburg i. B.	259. 321
Genf	322
Gotha	322
Graz	322
Haag	132
Halberstadt	322
Halle a. S.	196
Hamburg	132. 260
Hannover	197
Heidelberg	197
Jena	323
Karlsruhe	197
Kassel	133
Kiel	323
Klausenburg	324
Koblenz	325
Köln	133. 197. 260
Königsberg i/Pr.	197
Kopenhagen	133. 325
Krakau	326
Leipzig	133. 198. 260
Lemberg	326
London	135. 261
Lübeck	262
Luzern	326
Magdeburg	199
Mainz	263
Manchester	199
Mannheim	199. 263
Moskau	263
München	136. 199
Münster i. W.	326
Neu-Strelitz	327
Nordhausen	327
Nürnberg	200
Osnabrück	328
Paris	137. 264
Pforzheim	328
Plauen i. V.	328
Posen	264
Prag	137. 264
Riga	329
Rom	200
Rostock	117. 329
St. Petersburg	138. 264
Schwerin i. M.	201
Sheffield	265
Stettin	266
Straßburg i. E.	201
Stuttgart	138. 202
Teplitz-Schönau	329
Verden	330
Warschau	266
Weimar	139
Wien	202
Wiesbaden	203. 267
Worms	330
Würzburg	267
Zittau	330
Zürich	267
Zwickau	331

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM III. QUARTALSBAND DES ZEHNTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1910/11)

Abendroth, Hermann, 131. 262.
Abonnementskonzerte (Genf) 322.
Abonnementskonzerte (Luzern) 326.
Abonnementskonzerte (Zürich) 267.
Abonnementskonzerte, Neue (Hamburg), 260.
Academy of music, Royal (London), 136.
Ackté, Aino, 111.
Achscharumoff, Demetrius, 265.
Adam, Adolphe, 118. 268 (Bild).
Adam, Franz, 137.
Adamberger, Antonie, 95.
Adler, Georg, 327.
Adler, Guido, 182. 200. 201. 345. 346.
Adolph, Cl., 327.
Afferni, Ugo, 203.
Agloda, Olga, 318.
Agricola, Joh. Fr., 3.
de Ahna, Heinrich, 43.
Akademieen, Musikalische (Mannheim), 199. 263.
Akademie, Musikalische (München), 199.
Akademie-Orchester (Budapest) 129. 320.
Albany, Mme., 52.
Albeniz, Isaac, 136.
d'Albert, Eugen, 10. 18. 19. 40. 43. 56. 63. 116. 118. 251. 252. 327.
Albert, Heinrich, 178. 211.
Albert, Otto, 320.
Albrechtsberger, Joh. Georg, 389.
Aldrich, Mariska, 137.
Alfieri, Vittorio, 225. 228.
Alfvén, Hugo, 126.
Allgemeine Musikalische Zeitung, Berliner, 5.
Althaus (Sänger) 326.
Altmann, Wilhelm, 90. 107.
Altmann-Kuntz, Margarete, 201. 259.
Ambros, A. W., 178.
Ambrosius 178. 245.
Ammann 247.
Anders (Bibliothekar) 88. 89. 90.
Andersen, Sophus, 201.
Anderson, Kate, 252.
d'Andrade, Francesco, 60. 254. 318.
Andreae, Volkmar, 194. 267. 326.
Andreeff, W., 265.
Angelico, Fra, 332 (Bilder).
Angelus Silesius 338.
v. Anhalt, Friedrich Herzog, 319.
Anschütz, Albin, 322.
Anselmi (Sänger) 185.
Ansorge, Conrad, 42. 129. 133. 138. 197. 298.
Antalffy (Organist) 129.
Anthes, Georg, 112.
Apel, Theodor, 279.
Appeldonn, Dina, 132.
Archangelski, Alexander, 264.
Arens, Louis, 316.
Arensky, Anton, 125. 327.
Argasińska, S., 326.
Ariani, Adriano, 127.
Arlberg, Hjalmar, 319. 322. 329. 331.
Armster, Karl, 252.
d'Arnals, Alex, 115.
Arne, Th., 152. 155. 157. 196.
v. Arnim, Bettina, 95ff.
Arnold (Verleger) 89. 90.
Arnoldi, Fritz, 315.
Arnoldson, Sigrid, 318. 324. 327.
Aron, Paul, 135.
dell' Arpa, Orazio, 201.
Artôt de Padilla, Lola, 197. 317. 327.
Asplmayr, Franz, 219.
Auber, D. F. E., 85. 93. 204 (Bilder).
Auderieth, Karl, 118.
Audititions Modernes (Paris) 137.
Auer, Leopold, 329.
Austin, Frederik, 252. 254.
Avenarius, Cäcilie, 275.
Avenarius, Eduard, 275.
Avoglio (Sängerin) 154.
Baal, A. W., 328.
Bach, J. S., 3. 5. 26. 27. 28. 30. 38. 40. 43. 109. 119. 120. 122. 124. 125. 130. 131. 133. 135. 136. 137. 138. 139. 178. 180. 184. 188. 190. 193. 195. 196. 198. 199. 200. 202. 231. 234. 247. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 292. 293. 295. 296. 307. 308. 309. 310. 315. 319. 321. 323. 324. 325. 326. 328. 330. 331. 347. 354. 387. 390ff(Das 2. Bachfest in Leipzig). 394.
Bach, K. Ph. E, 3. 195. 198. 200.
Bach, Wilhelm Friedemann, 110. 257. 323. 331.
Bach-Gesellschaft 390.
Bach-Gesellschaft, Neue, 390.
Bach-Gesellschaft (Paris) 137.
Bach-Verein (Braunschweig) 194.
Bach-Verein (Heidelberg) 197.
Bach-Verein (Karlsruhe) 197.
Bach-Verein (Leipzig) 134. 260. 390.
Bach-Verein (Posen) 264.
Bachrich, Albert, 192.
Backhaus, Wilhelm, 129. 131. 135. 137. 192. 200. 202. 258. 266.
Bagrinowski (Komponist) 263.
Bahling, Hans, 199. 318.
Bahr, Hermann, 353.
Bahr-Mildenburg, Anna, 251.
Bailac (Sängerin) 187.
Bäkker, Dietrich, 178.
Balakirew, Mili, 265.
Balder, Arminius, 114.
Baldini, Maria Teresia, 122. 131. 135. 137.
Baldszun, Georg, 133. 186.
Balfour Harington, N., 261.
Balling, Michael, 252. 254. 315.
Band, Erich, 139. 202.
Bandel, Theodora, 322.
Bandler-Quartett 324.
Bank, Carl, 274.
Bantock, Granville, 199. 266. 329.
Barbagelata, Alfredo, 126.
Barbarina 140 (Bild).
Barbi, Alice, 49.
Barby, E., 251.
Barbieri (Automusikograf) 201.
Barblan, Otto, 395.
Barcewicz, Stanislaw, 326.
Barck, Cornelius, 113.
Barden (Universitätsgesangverein, Prag) 138.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bargiel, Woldemar, 137. 294.
Barjanski, Alexandre, 124. 126.
Barozzi, Socrate, 192.
Barré, Julius, 114.
Barth, Dr., 236.
Barth, Hans, 34.
Barth, Richard, 133.
Bartmuß, Richard, 109. 194.
Bartók, Béla, 311. 320.
Bartram, Elisabeth, 114.
Bartram, Robert, 186.
Bartsch, Gertrud, 115. 198. 316.
Bartsch, Hans Rudolf, 353.
v. Bary, Alfred, 114. 251. 317. 329. 331.
Bassermann, Florence, 267.
Bastide, Paul, 114 („Medée". Uraufführung im Haag).
Bates, Thorpe, 199.
Bath (Komponist) 262.
Battisti, Franz, 186.
Batz-Kalender (Sängerin) 330.
Baudelaire, Charles, 249.
Bauer, Harold, 136. 203. 262.
Bauer-Ziech, Melanie, 258. 389.
Bauermeister, Adelheid, 198.
Baum, Karl, 111.
Baumbach, Rudolf, 318. 327.
v. Baußnern, Waldemar, 138. 139.
Bazzini, Antonio, 19.
Beard (Sänger) 153. 154.
Bechstein, C., 73.
Becht, Ella, 260.
Beck, Ellen, 130. 196. 266.
Becker, Albert, 26. 32.
Becker, Georg, 251.
Becker, Hugo, 45. 121. 129. 322.
Becker, K. Fr., 279.
Becker (Theaterdirektor) 60.
Beckmann, Gustav, 131.
Beeker, Willem, 192.
Beer, J., 151.
Beeth, Lola, 51.
van Beethoven, Ludwig, 4. 5. 9. 15. 19. 20. 21. 24. 27. 29. 38. 40. 43. 87. 89. 93. 95 ff (Beethoven-Studien). 106. 119. 120. 121. 122. 126. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 178. 179. 180. 184. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 219. 224. 225. 226. 227. 250. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 271. 280. 294. 297 ff (Beethoven-Zyklus im Haag). 308. 309. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 336. 337. 338. 347. 354. 357. 387. 394.
Beethovenhuis, Het (Haag), 297.
Behm, Eduard, 48. 135. 262.
Behr, Hermann, 258.
Beier, Franz, 133. 187.
Beigel, Victor, 261.
Beines, Carl, 260.
Bekker, Paul, 18. 120. 121.
Beklemischeff, Gregor, 264.
Bellermann, Heinrich, 245. 389.
v. Bellersheim, Bertha, 130.
Bellini, Vincenzo, 6. 93. 279.
Bellincioni, Gemma, 60.
Bellwidt, Emma, 256. 325.
Bemmann, B., 258.
Benda, Franz, 3. 140 (Bild). 198.
Benda, Georg, 212. 214. 219.
Bender, Paul, 116. 199. 255. 258. 315.
Bender-Schäfer, Franziska, 116. 195. 254. 331.
Benner, Paul, 395.
Benoit, Peter, 119.
Benson, Valérie, 122.
Bentwich, Margaret, 136.
Benzinger, Adolf, 139.
Berber, Felix, 199. 262. 322. 329.
van den Berg, C., 299.
Bergau, Willibald, 123.
Berger, Rudolf, 185. 191.
Berger, Wilhelm, 14. 125. 132. 194. 263. 319.
Berger (Balletmeister) 118.
Berggruen-Kristeller, H., 264.
Bergmann, Erich, 191.
Bergwein, Marie, 122.
de Bériot, Charles, 247.
Berliner Musikzeitung, Neue, 13.
Berlino, David, 123.
Berlioz, Hector, 7. 8. 11. 15. 19. 23. 30. 56. 113. 134. 135. 137. 138. 185. 191. 193. 194. 196. 200. 258. 262. 266. 274. 321. 322. 324. 328.
Berneker, Constanz, 108. 257.
Bernheim Jeune & Cie. 288.
Bernouilli, Irmela, 321.
Berr (Komponist) 124.
Bersa 314 („Im Eisenhammer". Uraufführung in Agram.).
Berthier, D., 265.
Berthold, Heinz, 260.
Berthold, Rudolf, 139.
Betetto, Julius, 190.
Bethmann (Theaterdirektor) 272.
Betz, Franz, 52. 53. 58.
Bevin (Komponist) 230.
Beyer-Hané, Hermann, 193.
Beyschlag, Adolf, 204.
Biberti (Sänger) 53. 54.
Biden, Sydney, 263.
Bie, Oscar, 71.
Bildstein, J., 138.
Bilse, Benjamin, 16. 320.
Bilse-Orchester 16. 43. 45.
Binenbaum, Janco, 137.
Bing, Albert, 251.
v. Binzer, Erika, 139.
Birgfeld, Rudolf, 330.
Birkenfeld, Willy, 316.
Birnbaum, Alexander Z., 203.
Bischoff, Fritz, 114. 315.
Bischoff, Hans, 179.
Bischoff, Johannes, 185. 188. 256. 314.
v. Bismarck, Otto, 388.
Bittner, Julius, 253.
Bizet, Georges, 55. 62. 133. 327.
Bläservereinigung, Münchener, 321.
Bläservereinigung der Wiener Hofoper 138.
Blanchart, Ramon, 111.
Blanchet, E. R., 136.
Blazer, Samuel, 299.
Blech, Leo, 10. 57. 58. 62. 65. 111. 114. 253. 264. 315.
Bles 233.
Bleyle, Karl, 134. 201. 260. 266.
Blitheman, William, 230.
Bloch, Toni, 200.
v. Blücher, Fürst, 308.
Blum, Marie, 256.
Blumer jr., Theodor, 258.
Blumner, Martin, 26. 32.
Blüthner, Julius, 73.
Blüthner-Orchester 24. 121. 122. 127. 131. 191. 192. 264.
Boccherini, Luigi, 130. 331.
Bodanzky, Arthur, 116. 138. 199. 254. 263.
Bodenstein, E., 137.
Boehe, Ernst, 120. 257.
Boehler, Hans, 396.
Boehler, Otto, 396.
Boehm, Adolf P., 257.
Boennecken, Lucy, 138. 264.
Boerner, C. G., 171.
Bohle-Demrath, Clara, 199.
Bohnen, Michael, 114. 252.
Bokemeyer, Elisabeth, 322. 323. 324.
Böhm, Georg, 109.
Böhme, Jakob, 338.
Böhme (Familie) 278.
Böhner, Joh. Ludwig, 322.
Boieldieu, F. A., 85.
Bolska, Adele, 265.
Bolte, Johannes, 210.
Boltz, Marie, 117.
Bolz, Konrad, 254.
Bolz, Oskar, 318.
Böpple, Paul, 197.
Borgo, Agnes, 188. 199.
Le Borne, Fernand, 193.
Borngässer, Wilhelm, 130.
Börnicke-Schubert, Olga, 122.
Borodin, Alexander, 198. 326.
Borodin (Sänger) 123.
Borowsky, Alexander, 265.
v. Bortkiewicz, Sergei, 119. 136.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Borwick, Leonard, 136. 261. 262.
Bos, Coenraad V., 48. 190.
Bosch, Catharina, 135. 198.
Bösendorfer & Rättig 345.
Bosetti, Hermine, 116.
Bossi, Enrico, 129. 195. 268 (Bild). 331.
Bossi-Sigel (Sängerin) 326.
Bostroem, Hanna, 125.
Bote, Ed., & Bock, G., 73.
Bötel, Heinrich, 60.
Böttcher, Robert, 253.
Bottermund, Hans, 134.
Brahms, Johannes, 6. 9. 12. 13. 15. 16. 19. 20. 21. 23. 27. 29. 31. 48. 108. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 136. 138. 139. 179. 180. 181. 190. 191. 192. 193. 194. 196. 197. 198. 199. 200. 224. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 273. 308. 319. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 357. 358. 363. 388. 394.
Brambach, Joseph, 326.
Bramsen, Henry, 128.
Brandenberger, Ernst, 251.
Brandt, Marianne, 52.
Brauer, Max, 197.
Brauer, Sascha, 327.
Braun, Karl, 185. 267. 316.
Braun-Schennichsche Kammermusikvereinigung 198.
Braunfels, Walter, 124. 131. 202. 262.
Brause, Hermann, 137. 199. 331.
Brehm, A. E., 353.
Brecher, Gustav, 115. 189.
Breitenfeld, Richard, 114. 253. 298.
Breitkopf & Härtel 159. 198. 230. 234. 258.
Breitner, Ludwig, 123.
Brenner (Musiker) 81.
Brenner, Emmy, 327.
Brennert, Hans, 316.
Brentano, Clemens, 108. 249.
v. Brenner, Ludwig, 19.
Breuer, Hans, 190.
Breughel 233. 234.
v. Breuning 97.
Breuning, Gunna, 323.
Bridge, F., 261.
Brieger, Eugen, 265.
Bril, Paul, 233.
Brinkman, Ph., 299.
Broadwood-Konzerte (London) 136.
Brockhaus (Familie) 171.
Brockhaus, Hermann, 90. 279.
Brode, Max, 198.
Brodersen, Fritz, 137.
Brodsky, Adolf, 199.
Brodsky-Quartett 199.
Bronsch, C., 123.
Bronsgeest, Cornelius, 185.
Brösike, Elfriede, 318.
Bruch, Max, 29. 133. 181. 191. 193. 257. 319. 323. 327. 331.
Bruch, Wilhelm, 200.
Bruckmann, F., 271.
Bruckner, Anton, 12. 17. 21. 29. 120. 130. 136. 191. 199. 200. 202. 253. 257. 258. 264. 268. 319. 325. 328. 329. 345. 348. 387.
Brügmann, Walter, 317.
v. Brühl, Graf Karl, 4. 5. 51.
Brun, Fritz, 319. 394.
Brune, Hermann, 197.
Bruneau, Alfred, 119. 199.
Brunner, Henriette, 200.
Brunner, Marianne, 200.
Brunner, Steffi, 200.
Bruno, Georg, 251.
Brunotte, Alma, 124.
Brunow, Julius, 389.
Bruns, Paul, 105.
Brunswik, Therese, 309.
Bruntsch, Margarete, 186.
Brzezinski 198.
Büchel, Hermann, 118.
Buchmayer, Richard, 131.
Buck, Rudolf, 131.
Buers-Marck, Luise, 316. 324.
Bülau, Wolfgang, 330.
Bull, John, 230. 232. 234. 235.
v. Bülow, Cosima, 271. 275. 276. 277.
v. Bülow, Hans, 5. 7. 15. 16. 17. 19. 20. 22. 29. 38. 40. 66. 268. 387.
Bulß, Paul, 58. 106. 351.
Bulytschew, W., 264.
Bungert, August, 10. 48. 56.
Burchardt, Marga, 188.
Burchard-Hubenia, Olga, 111.
Burg-Zimmermann, Emmy, 199.
Bürger, G. A., 119. 194.
Burgstaller, Alois, 137. 316. 323.
Burk-Berger, Marie, 113.
Burkhardt, Max, 122. 123. 125.
Burmeister, Richard, 126.
Burmester, Willy, 44. 110. 137. 194. 256. 263. 324. 330.
Burney, Charles, 152. 156. 157. 181. 234.
Burrian, Karl, 113.
Burstein, R., 323.
Bürstinghaus, Ernst, 251.
Busby, Thomas, 152. 234.
Busch, Adolf, 196.
Busch, Wilhelm, 265. 308.
Busjaeger, Marie, 194.
Busoni, Ferruccio, 41. 135. 159. 160. 162. 163. 165. 311.
Bugge, Erna, 331.
Buths, Chr., 224.
Buths, Julius, 204 (Bild). 321.
Büttner, Max, 197.
Büttner-Tartier, Adolf, 331.
Buttykay, A., 320.
Buus, Jaques, 231.
Byard, Theodore, 133.
Byndon-Ayres, D., 262.
Byrd, William, 230. 232. 234.
Cäcilienfest (Münster i. W.) 327.
Cäcilienverein (Bern) 319.
Cäcilienverein (Frankfurt a. M.) 259.
Cäcilienverein (Kopenhagen) 325.
Cäcilienverein (Wiesbaden) 267.
Caccini, Giulio, 201. 209.
Cahier, Charles, 118. 129.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 131. 198. 200. 201. 329.
Cain-Guiraudon, Frau (Sängerin), 188.
Caix d'Hervelois 137.
Caland, Elisabeth, 236.
Calo, Speranzo, 322.
Callinan (Sänger) 123.
Callot 349.
Calvin 86.
Cametti, Alberto, 201.
Campanini, Cleofonte, 113.
a cappella-Chor (Kiel) 323.
a capella-Chor, Schraderscher, 194.
a cappella-Verein (Zwickau) 331.
Carestini (Sänger) 152. 153. 154. 156.
Carpa (Sänger) 188.
Carré, Albert, 62.
Carreño, Teresa, 42.
Carreras, Maria, 201. 329.
Carrilho, Dr., 200.
Caruso, Enrico, 61. 254.
Casals, Pablo, 45. 118. 121. 129. 137. 139. 197. 261. 298. 326.
Caspar, W., 330.
Catalani, Angelica, 140 (Bild).
Catel, Ch. S., 191.
Catenhusen (Komponist) 127.
v. Catopol, Elise, 114.
Catterall, Artur, 199.
Cavallery, Walther, 123.
Cavalli, Francesco, 215.
Cecilia (Haag) 132.
Cernikoff, Wladimir, 196.
Cervi-Caroli (Sängerin) 118.
Cesti, Marc Antonio, 215.
Cetwiński, St., 326.
Chabrier, Emanuel, 114. 194.
Charpentier, Gustave, 57. 63. 329.
Chatham, William Pitt, 125. 135. 198.
Chadwick, G. W., 320.
Chaigneau, Geschwister, 137.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Chaliapin, Fedor, 188.
Champness (Sängerin) 154.
Chausson, Ernest, 136. 194. 261.
Chemet, Renée, 119.
Cherubini, Luigi, 324. 389.
Chessin, Alexander, 265.
Chevillard, Camille, 264. 322.
Choolson, Prof., 353.
Chop, Max, 120.
Chop-Groenevelt, Celeste, 196. 327.
Chopin, Frédéric, 5. 40. 122. 123. 126. 132. 133. 134. 135. 137. 180. 195. 196. 198. 199. 200. 201. 202. 257. 259. 263. 264. 311. 321. 324. 326. 330.
Chor, Akademischer (Jena), 323.
Chor, Philharmonischer (Berlin), 28. 29ff. 33. 119.
Chor, Philharmonischer (Kiel), 324.
Chor, Philharmonischer (Leipzig), 198.
Chor, Philharmonischer (Lübeck), 262.
Chor, Philharmonischer (Wien), 202.
Chor, Städtischer (Straßburg), 201.
Chorgesangverein (Braunschweig) 194.
Chorgesellschaft, Kgl. (London), 135. 261.
Chorschulverein (München) 137.
Chorverein, Charlottenburger, 257.
Chorverein (Nürnberg) 200.
Chorvereinigung (Hanley) 135.
de Choudens, P., 111.
Christiane Eberhardine, Kurfürstin v. Sachsen, 391.
Christofani (Maschinenmeister) 112.
Christophori 308.
Chrysander, Friedrich, 143ff (Über Ch.s Bearbeitung des Händelschen „Messias" und über die Musikpraxis zur Zeit Händels). 201. 204.
Cibber, Mrs. (Sängerin), 153. 154.
Clark, Horace, 236.
Clarus, Max, 194.
Clasen, Willy, 256.
Classical Concerts (London) 136. 261.
Claußnitzer, Paul, 182.
Clayton, Lennox, 192. 200.
Clemenceau, Georges, 255.
Clément, Edmond, 111.
Clive (Sängerin) 154.
Cloß, Margarete, 124.
Coates, A., 135.
Coates, John, 252. 254.
Coclicus 151.
Coffey, Charles, 212.
Cohen, Gertrud, 190.
Cohn, Isidor, 199.
Coignet, Horace, 219.
Colberg, Paul, 331.
Collin, Emmy, 264.
Coleridge-Taylor, Samuel, 262.
Colonne-Konzerte 137. 264.
Concertgebouw-Orchester (Amsterdam) 118. 132.
Concialini (Sänger) 140.
Concordia (Leipzig) 134.
Constantino, Florentio, 111.
Converse, Frederick S., 111 („The Sacrifice". Erstaufführung in Boston).
Corbach, E., 262.
Cordes, Sofie, 316.
Corelli, Arcangelo, 126. 156.
Cornelis, Evert, 119.
Cornelius, Peter, 55. 56. 179. 281. 310. 324. 356.
Cornelius (Sänger) 325.
Cornet, Pieter, 235.
Cortolezis, Fritz, 137. 251. 256. 321.
Cortot, Alfred, 122. 123. 135. 261. 262. 298.
Coßmann, Carl, 254.
Cotta 90.
Cottlow, Augusta, 131.
Couperin, François, 124. 193.
Courvoisier, Walter, 125. 136. 196.
Cramer, C. F., 214.
Cramer, Frieda, 331.
Cremel 114.
Crickboom, Mathieu, 195.
Croiza (Sängerin) 188.
Crow, Lillian, 265.
de la Cruz-Fröhlich, Louis, 195
Culp, Julia, 49. 129. 131. 199. 201. 203. 258. 319. 327. 328. 329.
Cui, César, 117.
Cunn, Mac, 200.
Cuny 320.
Cuzzoni, Francesca, 152. 156.
Daffner, Hugo, 195.
Dagmar-Theater (Kopenhagen) 316.
Dahm, Sofie, 196.
Dähne, Marta, 135. 139.
Dalcroze, Nina, 395.
Damenchorverein, Ungarischer, 129.
Dameskoor, Amsterdamsch, 119.
Danczowski, D., 326.
Dankewitz, Elsa, 198.
Dannehl, Franz, 312.
Daquin, L. C., 124.
Darewski, Max, 203.
David, Ferdinand, 184.
David (König) 244.
Davidsohn, H., 237.
Davidson, Frl., 326.
Davidson, Sophie, 135.
Davies, Fanny, 261.
Davisson, W., 263.
Dawison, Max, 253.
Debogis, Marie-Louise, 138. 328.
Debussy, Claude, 10. 63. 108. 119. 123. 124. 129. 132. 134. 136. 137. 185. 193. 194. 195. 196. 197. 199. 202. 254. 261. 263. 320. 322. 325. 327. 331.
Dechert, Hugo, 127. 262.
Decker, Jaques, 254.
Deckert, H., 125. 127.
Deckert, Willy, 125.
Decsey, Ernst, 180. 344.
Dehmel, Richard, 258.
Dehmlow, Hertha, 266.
Deiters, Hermann, 98.
Delbeck, Jetska, 132.
Delcroix, L., 194.
Delibes, Leo, 60. 129.
Delius, Frederick, 202. 311. 319. 354.
Denhof, Ernst, 252. 254.
Denys, Thomas, 119. 196. 259. 321. 324. 325. 328.
Deppe, Johanna, 256.
Deppe, Ludwig, 23. 53.
Dercks, Emil, 258.
Deru (Geiger) 195.
Dessau, Bernhard, 44.
Dessauer, Joseph, 280.
Dessoff'scher Frauenchor 131.
Dessoir, Susanne, 124. 129. 138. 197. 263.
Destinn, Emmy, 59.
Deutschland, Olga, 123.
Devera, Jeanne, 113.
Dhent, Martine, 132.
Dick, Johanna, 197.
Dickenson, Mary, 122. 135.
Didur, Adam, 317.
Dieckmann, Ernst, 330.
Diehl, H., 330.
Dielitz, Carl, 115.
Dienel, Otto, 45.
Diener, Fritz, 251.
Diepenbrock, Alphons, 132. 249.
Diestel, Meta, 259. 328.
Dietrich, Felicia, 327.
Dietz, Johanna, 137. 194.
van Diggelen, Lena, 132.
Dippel, Andreas, 113. 255.
Diruta, Girolamo, 233.
v. Dittersdorf, Karl, 121. 180. 257. 262.
Dlabal, Benno, 317.
Dobbert, Pauline, 264.
Döbereiner, Christian, 137.
Doenges, Paula, 185.
v. Dohnányi, Ernst, 14. 42. 112. 115. 126. 129. 132. 135. 195. 203. 258. 322. 326.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dohrn, Georg, 258.
Dokkum, Cornelis, 192.
Domchor (Bremen) 194.
Domchor (Verden) 330.
Donizetti, Gaetano, 6. 114. 254. 318.
Donnay, Maurice, 318.
Doret, Gustave, 394.
Dorner, Hans, 200.
Dorus-Gras (Sängerin) 88.
Dost, Walter, 318.
Dostojewski, Fedor, 346.
Draeseke, Felix, 329. 331.
Draper, C., 136.
Dregert (Oberleutnant) 316.
Drill-Orridge, Theo, 190. 202.
Droescher, Georg, 314.
Drosdrow, Anatol, 265.
Dubel, Yvonne, 187.
Dubois, Marie, 132. 136.
Dubois, Théodore, 197.
Dubourg (Konzertmeister) 155.
Dukas, Paul, 119. 137. 199. 200. 254. 263. 266. 328.
Dulichius 258.
Dumanoir 83.
Dumas, A., 136.
Dumersan 83.
Duncker, Friedrich, 219.
Dunn, John Petrie, 199. 324.
Duparc, Henry, 135. 194. 322.
Duport, Jean, 7 (Bild).
Dupuis, G., 194.
Dupuis, Sylvain, 185. 194.
Durand 194. 195.
Durand & Fils 137.
Durigo, Ilona, 119. 129. 132. 200. 258. 331.
Dustmann, Louise, 271.
Duttlinger, Ilse Veda, 132.
Dvořák, Anton, 34. 116. 120. 121. 124. 128. 132. 137. 193. 197. 198. 199. 260. 261. 262. 319. 320. 326. 327. 328. 330. 331.
Dux, Claire, 187. 252.
Easton, Florence, 251. 252. 254.
Ebel, Arnold, 263. 324.
Eberhardt, Goby, 110. 247. 389.
Eberhardt, Siegfried, 247. 389.
Eccard, Johannes, 196.
Eccarius, Heinrich, 196.
Eccarius-Sieber, A., 259.
Eckermann, Joh. P., 221.
Eduard VI., König v. England, 229.
Egenieff, Franz, 130.
Egidi, Arthur, 46. 120. 133.
Ehrl, Felix, 187.
Eichberg, Richard J., 237.
v. Eichendorff, Joseph Frhr., 180.
Eickemeyer, Willi, 130. 326.
Eisenbahner-Gesangverein(Dresden) 131.
Eisenberger, Severin, 42. 122. 326. 329.
Elgar, Edward, 135. 261. 265.
Elisabeth, Königin v. England, 229.
Elitekonzerte (Frankfurt a. M.) 131.
Ellenberger, Catharina, 133.
Ellger, Hilde, 128. 324. 326. 327.
Elman, Mischa, 44.
Elvyn, Myrtle, 199.
Elwes (Sänger) 135.
van Emmerik, D., 298. 299.
v. Encke, Inez, 316.
Enesco, Georges, 44. 266.
Engel, E. W., 81.
Engel, Gustav, 16. 70.
Engel, Jakob Karl, 6. 60.
Engel, Josef, 60.
Engelhard, Leonor, 320.
Engelke, Bernhard, 307.
Engell, Birgit, 113. 132.
Engelmann, C. M., 166. 167.
Englerth, Gabriele, 185.
Enna, August, 55.
Epp, A., 328.
Epstein, Julius, 343. 344. 348.
Epstein, Lony, 203. 325.
Erb, Karl, 188. 254. 262.
v. Erdmannsdörfer - Fichtner, Pauline, 194.
Erhard-Sedlmaier, Josephine, 186.
Erkel, Paul, 325.
v. Erlanger, Friedrich Frhr., 314. 315.
Erler, Fritz, 396.
Erler, Theodor, 318.
Erler-Schnaudt, Anna, 256. 321. 322.
Erlös (Sänger) 253.
Ermold, Ludwig, 317.
Ernst, Heinrich, 53.
Ernst, H. W., 323.
Ernst Ludwig II., Großherzog v. Hessen, 130.
Erregotts (Sängerin) 118.
Ertel, Paul, 14.
Espenhahn, Fritz, 123.
Ethofer, Rosa, 197.
Ettinger, Max, 136.
Euripides 308.
Evers, Emil, 197.
Everts (Sänger) 328.
van Eweyk, Arthur, 49. 120. 125. 191. 193. 198. 199. 257. 258. 266. 327.
van Eyck, Gebrüder, 233.
Eysler, Edmund, 256.
Fabricius, Helene, 327.
Fairbairn (Regisseur) 252.
Fahr, Hedwig, 130.
Fährmann, Hans, 109. 182.
Falchi, Stanislao, 201.
v. Falken, Maryla, 111. 194.
Fall, Leo, 116. 253. 256.
Farinelli (Sänger) 152. 153. 154.
Farkas, Ed., 325.
Farnaby, Giles, 233.
Farrar, Geraldine, 59. 254.
Fasch, Karl Friedrich, 4. 32.
Faßbaender, Peter, 326.
Faßbender, Zdenka, 119.
Fauré, Gabriel, 129. 200. 261. 326.
Fauth, Albert, 328.
Favre, Walter, 185. 194.
Fay, Maude, 137. 317.
Fechner, G. Th., 346.
Federhof-Möller, Fanny, 127.
Fehling, Karl, 263.
Feinhals, Fritz, 113. 188. 251. 252. 254.
Feinmann, Ida, 263.
Fenten, Wilhelm, 132. 200.
Ferrier, Paul, 255.
Ferval, Jean, 117.
Feuerlein, Ludwig, 139. 328.
Feuermann, Siegmund, 129.
Fest, Max, 260. 391.
Fétis, F. J., 79.
Fey, Thea, 130.
Ficarelli-Barbagelata, Tina, 126.
Fidelmann, Sam, 125.
Fiebig, Hugo, 258.
Finzi-Magnini (Sängerin) 185.
Fiocco 196.
Fischer, Albert, 121. 327.
Fischer, Franz, 136.
Fischer, O., 391.
Fischer, Richard, 130. 200. 257. 258. 327. 329
Fischer, Walther, 46. 267.
Fischer (Sängerin) 258.
Fischer-Maretzki, Gertrud, 124. 130. 196.
Fitelberg, Gregor, 266. 267.
Fitzner-Quartett 191. 196. 203. 321. 325. 331.
v. Fladung, Irene, 251.
Flaubert, Gustave, 320.
Fleisch, Maximilian, 131. 323.
Fleischer, Arthur, 186.
Fleischer, Felix, 111.
Fleischer-Edel, Katharina, 115. 253. 317.
Flesch, Carl, 44. 119. 121. 132. 194. 196. 197. 298. 323. 325. 328. 391.
Flith, Elsa, 331.
Flockenhaus, Ewald, 259.
v. Flotow, Friedrich Frhr., 58. 318.
Flury, Alfred, 197. 326.
Földessy (Cellist) 129.
Fönß (Sänger) 325.
Forchhammer, Ejnar, 113. 116.
Formes, Hertha, 251.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Först, H. D., 324.
Foerstel, Gertrude, 190. 263.
v. Fossard, Alfred, 331.
Foster, Hilda, 199.
Francesina (Sängerin) 154.
Franck, César, 32. 122. 123. 124. 127. 136. 199. 261. 326.
Franck, R., 197.
Franke, Fr. Wilhelm, 325.
v. Frankenberg (Intendant) 185.
v. Frankenstein, Clemens Frhr., 253.
Frankfurter Zeitung 51.
Franko, Sam, 135.
Fransella, A., 136.
Franz, Anita, 114.
Franz, Robert, 107. 145. 179. 196. 308.
Robert Franz-Singakademie (Halle) 196.
Franz von Assisi 387.
Francillo-Kaufmann, Hedwig, 317.
Frasi (Sängerin) 154.
Frauenchor, Diercksenscher, 192.
Frauenchor, Plöddemannscher, 258.
Frauenchor (Straßburg) 201.
Frederigk, Hans, 185.
Fredrich-Höttges, Vally, 200.
Freiberg (Universitätsmusikdirektor) 351.
Freund, Maria, 119. 132. 137. 263. 267.
Frey, Emil, 130. 395.
Freytag, Franz, 391.
Freytag, Otto, 321.
Fricke, August, 58.
Fricke, A. G. L., 52. 53.
Frickhöfer, Emmy, 194.
Fridrichowicz, Agnes, 190.
Fried, Oskar, 31. 191.
Fried, Richard, 118. 201.
Friedberg, Carl, 125. 195. 196. 200. 260. 263. 319. 325.
Friede, Aline, 329.
Friedlaender, Max, 28.
Friedman, Ignaz, 126. 129. 137. 138. 313.
Friedman, Sonia C., 122.
Friedrich der Große 3. 4. 140. 180.
Friedrich Wilhelm I., König v. Preußen, 3.
Friedrich Wilhelm II. König v. Preußen, 4. 7 (Bild). 180.
Friedrich Wilhelm III., König v. Preußen, 5.
Friedrich Wilhelm IV., König v. Preußen, 5.
Friedrich, Herzog v. Anhalt, 319.
Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater 6. 7 (Bild). 64.
Frimml (Komponist) 118.
Frischen, Josef, 323.
Frieß, Pauline, 136.
Fritsch, Adolf, 330.
Fritsche, Julius, 64.
Fröbe, Iwan, 120.
Frodl, Karl, 201.
Fröhlich, Alfred, 114. 315.
Frotzler, Karl, 320.
Fuchs (Direktor) 254.
Fuchs (Manchester) 199.
Fuchs, Robert, 343. 344.
Fuhrmann, Martin Heinrich, 151.
Fulda, Ludwig, 308.
Funck, Georg, 323.
Fürstner, Adolph, 73.
Furtwängler, Wilhelm, 262.
Fux, Johann Josef, 181. 182. 399.
Gabrilowitsch, Ossip, 127. 129. 194. 200. 257.
Gade, Niels W., 323. 326.
Galston, Gottfried, 180. 181.
Gallet, Louis, 187.
Galli (Sängerin) 154.
Ganghofer, Ludwig, 223.
Ganz, Rudolph, 193. 319. 326.
Garden, Mary, 113. 116.
Gardini, Berta, 201.
Gardini (Impresario) 60.
Garvens, Oscar, 396.
Gärtner, Marie, 118.
Gärtner, Otto, 258.
v. Gasteiger, Frl., 322.
Gastoldi, G. G., 196.
Gautier, Marguerite, 114.
Gautwort 200.
Gay, John, 212.
Gazette Musicale 83. 91.
Gedalge, André, 137.
Geiger, Albert, 186.
Geiger, Antonie, 193.
Geis, Josef, 254.
Geisler, Paul, 264.
Geiße-Winkel, Nicolaus, 197.
Gemischter Chor (Weimar) 139.
Genossenschaft Deutscher Tonsetzer 73.
Gentlemen's Concerts (Manchester) 199.
Gentner, Karl, 253.
Gentner-Fischer, Else, 114. 122.
Georg III., König von England, 157.
Gerardy, Jean, 45. 121. 260. 328.
Gerhardt, Elena, 49. 129. 131. 134. 197. 199. 265. 320. 330. 331.
Gerhardt, Paul, 109. 331.
Gerhäuser, Emil, 188.
Gerling, John, 193.
Gernsheim, Friedrich, 14. 16. 19. 31. 320. 326.
Gerspacher, A. E., 328.
Gerstäcker, Friedrich, 228.
Gerster, Etelka, 46.
Gesangverein, Akademischer (Marburg), 351.
Gesangverein, Bürgerlicher (Jena), 323.
Gesangverein (Duisburg) 321.
Gesangverein, Frühscher (Nordhausen a. H.), 327.
Gesangverein, Kieler, 324.
Gesangverein, Kotzoltscher, 124.
Gesangverein, Ochsacher, 28.
Gesangverein, Rühlscher, 196. 203. 321.
Gesangverein, Sternscher, 5. 6. 25. 26. 31. 32. 120. 192.
Gesangvereinigung der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst (Amsterdam) 259.
Gesellschaft der Musikfreunde (Berlin) 32. 120. 191.
Gesellschaft der Musikfreunde (Coblenz) 325.
Gesellschaft der Musikfreunde (Hannover) 197.
Gesellschaft, Musikalische (Köln), 197. 260.
Gesellschaft, Musikalische (Leipzig), 134.
Gesellschaft, Philharmonische (Berlin), 17.
Gesellschaft, Philharmonische (London), 135.
Gesellschaft, Philharmonische (Paris), 137.
Gesellschap, Marie, 322.
Gesterkamp, Jan, 193.
Gewandhaus-Chor 198.
Gewandhaus-Konzerte 133. 198.
Gewandhaus-Orchester 198. 260.
Gewandhaus-Quartett 196. 258.
Geyer, Marianne, 263.
Geyer, Steffi, 319.
Geyer-Dierich, Meta, 266. 321. 328.
Gianatasio, Frl., 95.
Gibert 320.
Gibbons, Orlando, 230.
Gille, Karl, 186. 197.
Gillmann, Max, 251.
van Gilse, Jan, 107. 132.
Giovannini 308.
Glasenapp, Carl Fr., 79.
Glaß, Louis, 133.
Glazounow, Alexander, 135. 136. 201. 264. 265. 329.
v. Glehn, Rhoda, 262.
Gleisberg, A., 198. 391.
Gluck, Chr. W. 4. 84. 86. 87. 131. 133. 154. 179. 180. 191. 196. 219. 259. 314. 323. 324. 327.
Gmeiner, Rudolf, 259.
Gnecchi, Vittorio, 190. 202.
Gnessin, Michail, 198.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Godowsky, Leopold, 41. 129. 138. 193. 199. 266. 326.
Goers Club (London) 136.
van der Goes 233.
Goethe, Johann Wolfgang, 95. 96. 97. 109. 179. 221. 308. 346. 353. 365. 390.
Goette, Eduard 193.
Goette, Elfriede, 258.
Goetz, G., 264.
Goetz, Hermann, 185. 195. 251. 310. 326.
Götze, Emil, 52.
Goetze, Marie, 191.
Gogol, N. W., 256.
Göhler, Georg, 134. 258. 396.
Goldberg, Jacques, 318.
Goldmark, Carl, 56. 131. 134. 199. 262. 325. 327. 330.
Goldoni, Carlo, 136. 139. 327.
Goldschmidt, Hugo, 209.
Goldschmidt, Otto, 157.
Goldschmidt, Paul, 137. 138.
Goldwag, Bertha, 277.
Göllner, August, 250.
Göllrich, Josef, 116. 254.
Golther, Wolfgang, 188.
Goltz, Alfred, 315.
Goodrich, Wallace, 111.
Goodson, Katharina, 261.
Göpfart, Karl, 331.
van Gorkom, Jan, 111. 132. 186.
Gorter, Albert, 187. 263.
Gossec, François Joseph, 110. 191.
Gothia (Graz) 322.
Gound, Robert, 115.
Gounod, Charles, 63. 113. 116. 200. 316.
Gottsched, Joh. G., 213.
Grabert, Martin, 258.
Gräfe, Joh. Friedrich, 178.
Grainger, Percy, 136. 261.
Graun, K. H., 198. 310.
Greene, Plunket, 136.
Gregor I., Papst, 245.
Gregor, Hans, 61. 62. 63.
Gregori, Ferdinand, 254.
Gregory, Elsa, 327.
Greif, Martin, 181.
Greis, Carl, 185.
Greß, Anny, 315.
Gresser, Emily, 121.
Grétry, A. E. M., 191.
Gretscher, Philipp, 331.
Gretscher (Sänger) 123.
Grevesmühl-Quartett 201.
Grieg, Edvard, 22. 126. 132. 135. 193. 195. 196. 198. 199. 200. 232. 258. 319. 327. 329. 331.
Grifft, Emil, 316.
Grillparzer, Franz, 226. 228. 274.
Grimm, Heinrich, 251.
Grimm-Mittelmann, Berta, 198.
Griswold, Putnam, 191. 317.
Grobowska (Pianistin) 264.
Groeck-Welter, Martha, 192.
Grondona, Emma, 115.
Groß, Carl, 186. 187.
Großkopf, Marco, 190. 256.
Grosz, Gisella, 42.
Grumbacher-de Jong, Jeannette, 125.
Grümmer, Wilhelm, 118.
Grunewald, Matthias, 234.
Grünfeld, Alfred, 203.
Grünfeld, Heinrich, 45.
Grünfeld-Quartett 129.
Grüning, Wilhelm, 58.
Grützmacher, Friedrich, 327.
Guadagni (Sänger) 154.
Guarducci (Sänger) 152. 154.
Guerra, Nikolaus, 112.
Guggenheim (Sänger) 330.
Guicciardi, Giulia, 97. 309.
Guignon (Komponist) 200.
Guilbert, Yvette, 130. 133. 203.
Guinaud, Edmond, 129.
Gulbranson, Ellen, 329.
Gülsdorf, Erich, 253.
Gumprecht, Otto, 16.
Gunsbourg, Raoul, 187. 188.
Gunst, Eugen, 264.
Günther, Ernst, 318.
Günther, Eugen, 256.
Günther, Felix, 203.
Günzburg, Mark, 127. 135.
Gura, Hermann, 49. 111. 135. 197. 200. 251. 257. 259.
Gura-Hummel, Annie, 188. 251. 254. 341.
Gürzenich-Konzerte 133. 197. 260.
Gürzenich-Quartett 196. 328.
Guszalewicz, Alice, 115. 251. 325.
Gutheil, Gustav, 199.
Gutheil-Schoder, Marie, 190.
Gutzmann, Hermann, 237.
Guzewski, Adolf, 266.
de Haan-Manifarges, Pauline, 196. 298.
Haas, Fritz, 328.
Haas, Joseph, 132. 137. 331.
Haasters-Zinkeisen, Anna, 42. 134.
Habenicht, W., 324.
Hacker, Georg, 114.
Hadenfeldt, Lilly, 192.
Hadwiger, Alois, 111. 185. 315.
Haeckel, Ernst, 353.
Hafgren-Waag, Lilly, 256. 263.
Hagel, Richard, 198.
Hagin, Heinrich, 316.
Hahn, Uta, 139.
Haider (Komponist) 196.
v. Haken, Max, 130.
Halbaerth, Bella, 114. 253.
Halir, Karl, 34. 43. 351.
Hallé Concerts 199.
Hallensleben, Erna, 111. 185.
Hallwachs, Carl, 133.
Hamann-Quartett 258.
Hambourg, Mark, 124.
Händel, Georg Friedrich, 31. 84. 86. 87. 123. 135. 140. 143ff (Über Chrysander's Bearbeitung des H.schen „Messias" und über die Musikpraxis zur Zeit H.s). 195. 196. 199. 201. 202. 204 (Bild). 231. 234. 258. 259. 321. 325. 326. 327. 328. 329.
Händel-Gesellschaft (London) 135.
Hanger, Ida, 188.
Hanitzsch (Pastor) 392.
Hansen, Robert, 117 („Frauenlist". Uraufführung in Sondershausen). 134. 391.
Hanslick, Eduard, 271.
Hansmann, Walter, 198.
Hänssel, W., 134.
Harder, Curt, 256.
Hardt, Anna, 324.
Hardy, Thomas, 314.
Hare, Amy, 120. 121.
Harkot, Elsbeth, 127.
Harms, Ernst, 260.
Harrison, Beatrice, 261. 329.
Harrison, May, 132. 261. 322. 329.
Harrisson, S., 144. 155.
Hartl, Bruno, 114. 252. 315.
Hartlaub, Wilhelm, 223.
Hartmann, Elisabeth, 201. 329.
Hartmann, Fr., 320.
Hartung, Anna, 198.
Harty, Hamilton, 261.
Hasse, Karl, 323. 328.
Hasse-Bordoni, Faustina, 153. 154.
Hassenstein, Elisabeth, 123.
Haßler, Hans Leo, 196.
Hatze 314 („Die Heimkehr". Uraufführung in Agram).
Haubner, Karl, 318.
Hauptmann, Fritz, 318.
Hauptmann, Moritz, 161.
Hauptmann (Musikdirektor) 327.
v. Hausegger, Siegmund, 24. 121. 194. 257. 260. 298. 323. 325. 331.
Hausmann, Robert, 34.
Haußer, Emma, 328.
Havemann, Gustav, 135. 201. 262. 327.
Hawkins, John, 152. 234.
Hay (Violinist) 157.
Haydn, Joseph, 4. 31. 121. 125. 130. 131. 134. 135. 139. 179. 191. 197. 198. 201. 203. 217. 224. 226. 258. 260. 294. 321.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

322. 324. 325. 326. 327. 329. 331. 354.
Hayes, William, 155.
Haym, Hans, 196. 259.
Hebbel, Friedrich, 124. 225. 274.
Heckel, Hans, 251.
Hecker, Sigmund, 112.
Heermann, Hugo, 121. 122. 128. 191. 263.
Heermann-Quartett 191. 320.
Hegar, Frida, 197.
Hegar, Friedrich, 33. 131. 267.
Hegel, G. W. F., 353.
Heger, Robert, 251.
Hegner, Anna, 197. 260. 266. 328.
Heim, Emmy, 138.
Hein, Ch., 318.
Heine, Heinrich, 121. 122. 179. 280.
Heinemann, Alexander, 49.
Heinrich VIII., König v. England, 229.
Heintze, W., 391.
Heintzsch, Fr., 134. 391.
Heinz, Hugo, 262.
Heiß, Wilhelmine, 130.
Hekking, Anton, 45.
Helbling-Lafont, Laura, 127.
Heil, Roland, 330.
Heil, Theodor, 88.
Heil-Achilles, Frida, 330.
Heilmann, Fritz, 323.
Heilmesberger, Joseph, 343. 344.
Heilmrich, Rudolf, 263.
Heilriegel, Frieda, 331.
v. Helmholtz, Hermann, 105. 340.
Hempel, Frida, 59. 129. 320.
Hendrich, W., 326.
Hennig, Else, 128.
Hennig, Prof., 264.
Henrion, Martin, 193.
Henschel, Georg, 136.
Hensel, Heinrich, 298. 315.
Hensel-Schweitzer, Elsa, 114. 120. 321.
Heraklit 235.
Herbert, Victor, 116 („Natoma". Uraufführung in New York).
Herckenrath, Ludwig, 123.
Herder, Joh. Gottfried, 29.
Herfurth, Rudolf, 22.
Herking, Lily, 254. 320.
Hermann, C., 134.
Hermann, Hans, 48.
Hermann, Paul, 258.
Hermann, Reinhold, 186 („Sundari". Uraufführung in Kassel). 187.
Herold, Georg, 299.
Herold, Wilhelm, 316.
Herper, Frida, 187.
Herrmann, Albert, 118.
Herrmann, Clara, 262.
v. Hertzberg (Musikdirektor) 32.
Herzfeld, Prof., 200.
v. Herzfeld, Victor, 128.
Herzog, Emilie, 58.
v. Herzogenberg, Heinrich, 14.
Heß, Ludwig, 139. 190. 257. 262.
Heß, Willy, 43. 127. 133.
Heß-Quartett 121. 321.
Heß van der Wyk, Theodor, 324.
Hesse, Anna, 128.
Heuß, Alfred, 388. 390.
Heyde, E., 136.
Heydenbluth, H., 123.
Heyer, Wilhelm, 307.
Heyl, Nelly, 116.
Heyland, Arthur, 324.
Heymann (Sänger) 123.
Heymann-Engel, Sofie, 125.
van Heyst, Cornelis, 298. 299.
Heyter, Anna, 330.
Hickler, Lilly, 130.
Hielscher, Paul, 264.
Hildebrandt, M. B., 247.
Hill, Tilia, 119. 192. 260. 265.
Hiller, Bertha, 125.
Hiller, Ferdinand, 227. 268. (Bild).
Hiller, Joh. Adam, 4. 140. 212. 214.
Hilliger 324.
Himmel, F. H., 4.
Hindermann, Anny, 331.
Hintz, Hermann, 324.
Hinzpeter, Ludwig, 329.
Hirsch, Karl, 200.
Hirsch-Kauffmann, Hedwig, 197.
Hirt, Fritz, 136. 262. 326.
Hirzel-Langenhan, Anna, 136.
Hitzelberger (München) 199.
v. Hochberg, Bolko Graf, 23. 53. 54. 57.
Hochfeld, Hans, 316.
Hochheim, Paul, 252.
Hochschule für Musik (Berlin) 6. 73.
Hock-Quartett 132.
Höeberg (Sänger) 325.
Hoehn, Alfred, 122. 138. 201. 263. 325.
Hofbauer, Rudolf, 190.
Höfer, Luise, 317.
Hoffmann, Baptist, 317.
Hoffmann, E. T. A., 5. 223. 266. 346.
Hoffmann, Karl, 299.
Hoffmann, Fri., 237.
Hofkapelle (Darmstadt) 130. 321.
Hofkapelle (Dessau) 319.
Hofkapelle (Karlsruhe) 197. 328.
Hofkapelle (Mannheim) 263.
Hofkapelle (Meiningen) 15. 17. 19.
Hofkapelle (München) 136.
Hofkapelle (Stuttgart) 138. 202.
Hofkapelle (Weimar) 139.
Hofkapellkonzerte (Dessau) 258.
Hofmann, Heinrich, 54.
Hofmann, Josef, 42. 138.
v. Hofmannsthal, Hugo, 114. 115. 189.
Hofmeier, Andreas, 201. 262.
Hofmüller (Sänger) 117.
Hofner (Komponist) 217.
Hofopernorchester (St. Petersburg) 138.
Hofpauer, Max, 60.
Hoftheaterkonzerte (Dresden) 195. 259.
Hof- und Domchor (Berlin) 6. 32.
Hohmeyer, L., 330.
Höhne, A., 257.
Holiday, Eugen, 265.
Hollaender, Gustav, 46.
Hollenberg, Otto, 257.
Hollmann, Joseph, 193.
v. Holtei, Carl, 280.
Holtschneider, Carl, 130.
Holzbauer, Ignaz, 208. 213.
Hoppen, Rudolf, 133.
Hörder, Käthe, 260.
Hornung, Helene, 192.
Horváth, Attila, 321.
Horward, Kathleen, 125.
Hostater, Julia, 127. 134.
Howard-Jones (Pianist) 262.
Howe, Earl, 204.
Hoy, Emmy, 316.
Hoyer, Bruno, 256.
Hoyer, Karl, 391.
Hubay, Jenö, 129. 250. 320.
Huber, Hans, 322.
Huber (München) 199.
Huberman, Bronislaw, 44. 193. 197. 262. 321. 330.
Huch, Ricarda, 312.
Hudson, Thomas, 204.
Huges (Sänger) 187.
v. Hülsen, Botho, 6. 51. 53. 57.
v. Hülsen-Häseler, Georg, 57.
van Hulst, Karel, 321.
Hummelsheim, Anton, 251.
Humperdinck, Engelbert, 10. 55. 57. 65. 118. 185. 187. 188. 252. 254. 258. 261. 318.
Hunold, Erich, 111. 185.
Huppertz, Gottfried, 315.
Hutschenruyter, Willem, 297. 299.
Hutter, Herman, 131.
Hüttner, Georg, 130.
Hüvös, Ivan, 112.
Hyde, Walter, 252. 254.
Hyginus 278.
Ibach, R., 236. 307.
Iffland, A. Wilhelm, 5.
Igumnow, Konstantin, 264.
Iljina, Lydia, 265.
Illica, Luigi, 314.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Illing, Arthur, 256.
Inderau, N., 257.
d'Indy, Vincent, 129. 135. 137. 194. 263.
Ingenhoven, Jan, 200. 248.
Instrumentalverein (Pforzheim) 328.
Ippolitow-Iwanow, Michael, 263.
Iracema-Brügelmann ,Hedy, 120. 188. 260.
Irrgang, Bernhard, 46. 327.
Isaacs (Manchester) 199.
Istel, Edgar, 219.
van Isterdaël, Charles, 132.
Jacobi, Michael, 178.
Jacobs, Anna, 116.
Jadin 272.
Jahn-Ruban (Sängerin) 264.
Jameson 254.
Janczewska-Rybaltowska, Sofia, 123.
Jandelli, Robert, 322.
Janson, Thorolf, 318.
Janssen, Julius, 130.
Jaques-Dalcroze, Émile, 322. 395.
Järnefelt, Armas, 127.
Jarno, Georg, 253.
Jastrzebsky (Sänger) 314.
Jehin, Léon, 187.
Jellouschegg, Adolf, 185. 194.
Jensen, Adolf, 179.
Jensen, Paul, 253.
Jeritza, Mitzi, 190.
Jesus Christus 387.
Joachim, Joseph, 6. 16. 17. 19. 33. 34. 35. 42. 44. 135. 181. 247. 258.
Joachim-Quartett 34. 43.
Jochimsen, Hugo, 258.
Johanniskirchenchor (Leipzig) 392.
Johannsen, Heinrich, 323. 324.
Jokai, Moritz, 119.
Jomelli, Niccolo, 218.
Jonás, Alberto, 125.
Jonas-Stockhausen, Ella, 139.
Jongen Joseph,, 127.
Jordan, Tony, 127.
Josef II., Kaiser, 180.
Josephson, Walther, 321.
Jovanovic, Carola, 316.
Jovelly, Minna, 315.
Jowien, Martha, 192.
Jung, Felix, 193.
Jungblut, Albert, 265.
Junker fran Fredrikshamn, Will, 136.
Juon, Paul, 134.
Kaempfert, Anna, 134. 191. 322.
Kahl, Heinrich, 23. 53.
Kahn, Robert, 14. 128.
Kahnt Nachf., C. F., 361.
Kalbeck, Max, 188.
Kalbeck, Flore, 264.
Kalinnikow, W., 331.
Kalischer, Alfred Chr., 95. 96. 97.
Kallensee, Olga, 186. 197. 251.
Kalnar, A., 264.
Kamm (Kapellmeister) 114.
Kammermusikfest (Freiburg i. B.) 321.
Kammermusikfest (Wiesbaden) 267.
Kammermusikvereinigung der Kgl. Kapelle (Berlin) 36.
Kammermusikvereinigung, Freiburger, 259.
Kammermusikvereinigung, Lübecker, 262.
Kammermusikvereinigung, Münchener, 199.
Kammermusikvereinigung, Wormser, 330.
Kamtschatoff, Boris, 132. 137.
Kandl, Eduard, 316. 324.
Kant, Immanuel, 86. 346.
Kapelle, Kgl. (Berlin), 3. 5. 22. 31. 119. 120. 191.
Kapelle, Kgl. (Dresden), 130.
Kapelle, Kgl. (Hannover), 197.
Kapelle, Kgl. (Kassel), 133.
Kapelle, Städtische (Chemnitz), 329.
Kapelle, Symphonische (Moskau), 264.
Kappel, Gertrud, 186. 194.
Karbach, Friedrich, 136.
Karg-Elert, Sigfrid, 198. 331.
Karl VI., Kaiser, 181.
Karlowicz, M., 266. 326.
Karra 323.
Kaschowska, Felicia, 118. 264. 267.
Kase, Alfred, 115. 198. 260. 316. 317. 324. 328. 331.
Kasner, Jacques, 193.
Kastner, Emerich, 81.
Katona, A., 259.
Katz, Moritz, 224.
Katzenstein, Dr., 236. 237.
Kauffmann, Fritz, 127. 259.
Kaun, Hugo, 14. 134. 331.
Kedrow, N., 265.
v. Kedves, Margit, 139.
Keéri-Szántó, Imre, 129.
Kehr, Hans, 316. 323.
Keil, Heinrich, 130.
Keiser, Reinhard, 209.
Keldörfer, Marie, 329.
Keller, Albert, 324.
Keller, F., 133.
Keller, Gottfried, 274.
Kellermann, Albert, 125.
Kelly, Michael, 157.
Kemény-Quartett 129.
Kempner-Hochstädt, Martha, 119.
Kerler (Organist) 224.
Kerner, Stefan, 112. 128. 315. 320.
v. Kerpely, Eugen, 124. 129.
Kerzin-Verein (Moskau) 263.
Kes, Willem, 298. 325.
v. Keußler, Gerhard, 264.
Kettner, Anna, 111.
Kettner, Karl, 111.
Keyl, Hans, 389.
Kiebitz, C., 330.
Kiefer, Heinrich, 260.
Kiel, Friedrich, 26. 28. 108.
Kienlechner, Karl, 193.
Kienzl, Wilhelm, 56. 109. 183. 322.
Kießling, Max, 391.
Kilian, Theodor, 136.
Kingston, Morgan, 132.
Kinsky, Georg, 307. 308.
Kipling, Rudyard, 261.
Kirchenchor, Evangelischer (Coblenz), 325.
Kirchenchor, Evangelischer (Essen), 131.
Kirchengesangverein, Evangelischer (Worms), 330.
v. Kirchfeld, Rosine, 114.
Kirchhofer (Sängerin) 326.
Kirchhoff, Walter, 132. 201. 314.
Kirnberger, Joh. Philipp, 3.
Kiß, Johanna, 122. 321.
Kistler, Cyrill, 328.
Klafsky, Katharina, 54. 60.
Klasen, Willy, 137.
Klatte, Wilhelm, 70.
Klebe, Agnes, 112.
Kleber, Richard, 389.
Kleeberg, Clotilde, 42.
Kleefeld, Wilhelm, 180.
Klein, Demeter, 318.
Klein, Wilhelm, 125.
Klein-Achermann, Emilie, 326.
v. Kleist, Heinrich, 225. 228.
Klemperer, Otto, 253.
v. Klenau, Paul August, 130. 191. 199.
Klengel, Julius, 45. 134. 135. 198. 331. 391.
Klepzig, Ida, 327. 328.
Klindworth, Karl, 16. 17. 59.
Klindworth-Scharwenka-Konservatorium 73.
Klinghammer, Erich, 198.
Klingler, Fridolin, 319.
Klingler, Karl, 35. 44. 127. 263. 319.
Klingler-Quartett 121. 136. 325.
Klose, Friedrich, 136. 258. 395.
Knauer, Georg, 200.
Knorr, Iwan, 319.
Knote, Heinrich, 129. 185. 190. 197. 253. 322. 329.
Knowles, Charles, 252.
Knüpfer, Paul, 58. 254. 298.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kobelt, Dr., 327.
Koch, Brunhild, 329.
Koch, Friedrich E., 128. 134.
Koch, Hermann Ernst, 109. 247.
Koch, Julia, 330.
Koch, Karl, 202.
Koch, Ludwig, 137.
Koch, Sophie, 329.
Koch-Schirmer, Hildur, 329.
Kochański, Paul, 135. 193.
Kochański, Waclaw, 326.
v. Köchel, Ludwig Ritter, 182. 199. 258. 330.
v. Koczalski, Raoul, 263.
Kodaly, Zoltan, 267.
Koeberg, J. A. E., 132.
Koellner, Elly, 392.
Koenen, Tilly, 258. 263.
Kofler, Alois, 322.
Kogel, Gustav F., 19. 287.
Köhler, Bernhard, 329.
Köhler-Haußer, F. E., 331.
Kohmann, Anton, 195. 256. 324. 325. 326.
Kolbe, Dora, 327.
Kolo Muzyczne (Lemberg) 326.
König, Paula, 132.
König, Thila, 137.
Königstädtisches Theater 5. 7 (Bild).
Konrad, Theodor, 318.
Konservatorium, Sternsches, 5. 46.
Konservatoriumskonzerte (Brüssel) 195.
Konservatoriumskonzerte (Paris) 137.
Konta, Robert, 202.
Konzertbureau, Galizisches (Lemberg), 326.
Konzerte, Akademische (Jena), 323.
Konzerte, Krakauer, 326.
Konzerte, Niederländisch-Historische, 191.
Konzerte, Philharmonische (Berlin), 40. 120.
Konzerte, Philharmonische (Hamburg), 132. 260.
Konzerte, Philharmonische (Leipzig), 134.
Konzerte, Philharmonische (Prag), 137.
Konzerte, Philharmonische (Teplitz-Schönau), 329.
Konzerte, Populäre (Teplitz-Schönau), 330.
Konzertgesellschaft (Barmen) 257.
Konzertgesellschaft (Coblenz) 325.
Konzertgesellschaft (Elberfeld) 259.
Konzertverein, Allgemeiner (Barmen), 257.
Konzertverein, Berliner, 121. 122.
Konzertverein, Dänischer (Kopenhagen), 133.
Konzertverein, Deutscher (Graz), 322.
Konzertverein (München) 199.
Konzertverein (Nordhausen a. H.) 327.
Konzertverein (Plauen i. V.) 329.
Konzertverein (Rostock) 329.
Konzertverein, Städtischer (Luzern), 326.
Konzertverein (Wien) 128. 203.
Konzertverein (Zittau) 331.
Konzertvereinsorchester, Münchener, 257. 394.
Kootz, Monika, 327.
Koppenhagen (Librettist) 315.
Korganoff, W. D., 106.
Korngold, Erich Wolfgang, 115. 121. 136. 253. 314. 328. 330.
Környei (Sänger) 112.
Korolanyi, Friedrich, 186.
Kossa 114.
Kossuth 353.
Kothe, Fanny, 260.
Kothe, Robert, 130. 137. 263. 324.
v. Kotzebue, A., 278.
Kovarovic, Karl, 117.
Krasselt, Rudolf, 316. 324.
Kraus, Ernst, 58.
v. Kraus, Felix, 137. 138. 331.
Kraus, Musée, 307.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 137. 138. 331.
Krause, Chr. Gottfried, 178.
Krause, Max, 258.
Krause, Paul, 182.
Krebs, Carl, 70.
Krebs, Ludwig, 137.
Krein, Al., 264.
Kreisler, Fritz, 44. 119. 120. 129 132. 134. 135. 137. 193. 196. 197. 199. 267. 326. 329.
Krempe, Sophie, 331.
Krenn, Theodor, 343. 344.
Kretzschmar, Hermann, 73. 178. 179. 215. 388.
Kreuder, Peter, 314.
Kreutzer, Conradin, 318.
Kreutzer, Leonid, 134. 198.
Kreutzer, Rodolphe, 110.
Krieger, Adam, 178.
Kriener, Max, 190.
Krollsches Theater 6. 7 (Bild). 59.
Krolop, Franz, 52. 53.
Kromar 201.
Krug-Waldsee, Josef, 180.
Krüger, Fritz, 123.
Krull, Annie, 114. 254.
Kruppscher Bildungsverein (Essen) 131.
Kruse, Heinrich, 192.
Kruse (Kassel) 133.
Krzyzanowski, Rudolf, 346.
Kubelik, Jan, 195. 199.
Küchler-Weißbrodt, Emmy, 130. 321.
Kufferath (Theaterdirektor) 185.
Kuh, Emil, 225.
Kuhl-Dahlmann, Ida, 197. 322.
Kühlborn, Heinrich, 259.
Kuhn, Paul, 322.
Kühn, Ludwig, 328.
Kulenkampff, Gustav, 237.
Kun, Cornelius, 111.
Kun, L., 321.
Kunkel, Max Joseph, 118 („Sigurd Ring". Uraufführung in Würzburg).
Künneke, Eduard, 186. 251.
Kunwald, Ernst, 22. 190. 266.
Kunz (Komponist) 137.
Kunze, Albert, 316. 317.
Kuper, Emil, 263.
Kurkapelle (Teplitz) 138.
Kursch, Richard, 125.
Kurt, Melanie, 314.
Kurtscholz, Georg, 253.
Kurz, Selma, 112. 129.
Kussewitzky, Sergei, 45. 138. 263. 264.
v. Küstner 6. 92.
Kutzschbach, Hermann, 130. 195.
Kwast, James, 197. 319.
Kwast-Hodapp, Frida, 42. 133. 259. 262. 319.
Laber, H., 260.
Lablache, Luigi, 279.
Lachowska, Jadwiga, 326.
Lacueille, Constance, 132.
Lafitte, Léon, 267. 329.
Lalo, Édouard, 126. 193. 195. 266.
v. Lalewicz, Georg, 135. 326.
Lamarc (Sängerin) 188.
Lambret, Miche, 178.
Lambrino, Telemaque, 132.
Lamond, Frederic, 131. 137. 197. 198. 200. 257. 259. 260. 262. 264. 266. 324. 330. 331.
Lamoureux-Konzerte 137. 264.
Lampe, Walther, 130.
Lampl, Helene, 193.
Landauer, Gustav, 255.
Landeker 13.
Landes-Symphonieorchester (Budapest) 320.
Landi, Camilla, 49. 129.
Landmann, Arno, 122. 126.
Landowska, Wanda, 195. 258. 321. 326.
Landry, Paul, 132.
Lange, Georg, 258.
Lange, Hans, 267.
de Lange, Samuel, 201.
Lange-Frohberg, Paul, 389.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Langefeld, Arnold, 254.
Langefeld, Willy, 256.
Laparra, Raoul, 255 („La Jota". Uraufführung in Paris).
Lapschin, Prof., 264.
Lasius, Klara, 259.
Lassalle, José, 137. 326. 328.
Lassen, Eduard, 331.
di Lasso, Orlando, 261.
Lattermann, Theodor, 121. 254.
Laube, Dr., 172.
Lauer-Kottlar, Beatrix, 186.
Lauermann 272.
Laugs, Robert, 130.
Lauprecht-van Lammen, Mientje, 201. 328.
de la Laurencie, Lionel, 200.
Laussot, Jessie, 280.
Leclair, J. M., 137.
Lecocq, Charles, 56.
Lederer-Prina, Felix, 123. 191. 256. 257. 263.
Lederer-Schiestl, Therese, 264.
Leech, Beatriz, 319.
de Leeuwes, Leo, 188.
Leffler, Robert, 114. 315.
Leffler-Burckard, Marta, 194. 252. 256. 315.
Legouvé, Ernest, 114.
Lehar, Franz, 112. 256.
Lehmann, Lilli, 47. 52. 53. 58. 132. 191. 203. 245. 251. 258. 264.
Lehrergesangverein (Berlin) 33.
Lehrergesangverein(Bremen)194.
Lehrergesangverein(Breslau)258.
Lehrergesangverein (Chemnitz) 258.
Lehrergesangverein (Darmstadt) 321.
Lehrergesangverein Diesterweg (Antwerpen) 119.
Lehrergesangverein (Dortmund) 130.
Lehrergesangverein (Dresden) 131.
Lehrergesangverein (Frankfurt a. M.) 131. 323.
Lehrergesangverein (Haag) 132.
Lehrergesangverein (Kiel) 324.
Lehrergesangverein (Lübeck) 263.
Lehrergesangverein (Mannheim) 199. 263.
Lehrergesangverein (München) 137. 199.
Lehrergesangverein (Nürnberg) 200.
Lehrergesangverein (Plauen i. V.) 329.
Lehrergesangverein (Zwickau) 331.
Lehrerinnengesangverein, Berliner, 121.
Lehrerinnengesangverein (Breslau) 258.
Lehrs 80.
Leibniz, G. W., 27.
Leidig, Frl., 236.
Leimer, Karl, 197.
Leisinger, Elisabeth, 53. 54.
Leisner, Emmi, 120. 319. 391.
Leisner, Johanna, 315.
Lejeune-Quartett 137.
Lekeu, Guillaume, 124.
Lemaître 318.
Lemberger (Dirigent) 322.
Lhévinne, Joseph, 191. 194. 257.
Lhévinne, R., 191.
Lenau, Nikolaus, 119. 356.
Lénart, Gita, 137.
Lenemann, W., 137.
v. Lengyel, Ernst, 136. 199.
Leo, Leonardo, 257.
Léonard, Hubert, 43. 250.
Leoncavallo, Ruggiero, 55. 57. 63. 111 („Maïa". Erstaufführung in Berlin).
Lepanto, J. M., 245. 246.
Lerner, Tina, 135. 199.
Lert, Ernst, 253.
Leschetitzky, Marie Gabriele, 321.
Leschetitzky, Theodor, 262. 267.
Leßmann, Eva, 257. 260. 331.
Lesueur, Jean François, 191.
Leucht, R., 330.
Levi, Hermann, 20.
Lewicka, Matylda, 326.
Lewicki, Ernst, 130.
Leydhecker, Agnes, 130. 134. 201. 321. 328. 330.
Leydström, Karl, 200.
Liapunow, Sergei, 200. 232. 265.
Lichtenberg (Kapellmeister) 129.
Lichtwark, Karl, 263.
Lickl, Joh. G., 227.
Lieban, Julius, 52. 53. 58. 317.
Liebenau-Kettling, Else, 330.
Liebig, Karl, 18.
Liederkranz (Frankfurt a. M.) 131.
Liederkranz (Mannheim) 199.
Liedertafel (Berlin) 33.
Liedertafel (Bern) 319.
Liedertafel (Braunschweig) 194.
Liedertafel (Gotha) 322.
Liedertafel (Luzern) 326.
Liedertafel (Mainz) 263.
Liedertafel (Worms) 330.
van Lier, Jaques, 121. 128.
Lieschke, Maria, 323.
v. Liliencron, Detlev, 124.
Limbert, Frank L., 131.
Linckenbach, Henny, 116.
Lind, Jenny, 59. 157.
Lindemann, Fritz, 48. 193.
Lindenhaus, Ed., 327.
Lindloff, Hans, 396.
Lindner, Eugen, 331.
Lindner 210.
Linke, Walter, 330.
Lioschütz - Turina (Pianistin) 265.
Lipiner, Siegfried, 341.
Lippe, J., 199.
Lisczewsky, Tillmann, 251.
Lißner, Claire, 114.
Liszt, Franz, 5. 7. 8. 11. 15. 17. 19. 23. 29. 30. 38. 39. 40. 79. 93. 94. 119. 120. 121. 122. 126. 127. 128. 129. 131. 132. 133. 134. 136. 137. 138. 139. 140. 179. 180. 190. 194. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 227. 258. 260. 263. 264. 265. 273. 274. 280. 281. 311. 319. 322. 323. 325. 326. 328. 329. 330. 331. 347.
Lisztgesellschaft, Gesangsensemble der, 123.
Litvinne, Felia, 187. 188.
Lietzmann, Kurt, 123.
Locatelli, Pietro, 135.
Loewe, Carl, 49. 139. 179. 183. 197. 200. 247. 310. 320.
Loewe, Margarete, 123.
Loewenfeld, Hans, 115. 317.
Lohfing, Max, 115. 317.
Löhr, Fritz, 346.
Lohse, Otto, 114. 115. 185. 187.
Löltgen, Adolf, 196. 252.
Lordmann, Peter, 317.
Lorentz, Alfred, 186 („Finale". Erstaufführung in Graz). 315. 322. 328.
Lorenz, C. Adolf, 266.
Lortzing, Albert, 6. 53. 118. 212. 318. 349.
Loti, Pierre, 139.
Loth, L. Leslie, 127.
Lotze, Rud. Hermann, 346.
Louis Ferdinand, Prinz v. Preußen, 4. 132.
Louis, Rudolf, 180. 283. 309. 345.
Loveland, Celène, 126.
Lowe (Sänger) 154.
Löwe, Ferdinand, 128. 136. 199. 257. 345.
Lubrich, Fritz, 392.
Lucca, Pauline, 6.
Ludwig, August, 131.
Ludwig, H. R., 326.
Ludwig, Otto, 225. 228.
Ludwig (Komponist) 329. 331.
Ludwig II., König v. Bayern, 94. 281.
Lully, J. B., 216. 261.
Lüppertz, Willy, 115. 198.
Luther, Martin, 86.
Lutnia (Gesangverein in Krakau) 326.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lutnia (Gesangverein in Lemberg) 326.
Lütschg, Waldemar, 42. 139. 330.
Lutter, Frau, 321. 327.
Lutter, Heinrich, 321. 327.
v. Lüttichau 274.
Luze 354.
de Lys (Sängerin) 185.
Maas, G., 137.
Maatschappij tot bevordering van Toonkunst (Amsterdam) 119.
Madier, Etta, 119.
Madrigalvereinigung, Düsseldorfer, 196.
Madrigalvereinigung, Münchener, 200.
Maeterlinck, Maurice, 129.
Magnus, Rose, 126.
Mahler, Gustav, 11. 17. 21. 131. 138. 202. 263. 322. 326. 335 ff (Gustav Mahler). 342 ff (G. M.s Kindheit, erste Jugend und Lehrjahre) 352 ff (Stunden mit M.). 357 ff (G. M.s Lieder). 364 ff (M. als Organisator). 369 ff (G. M.-Literatur). 387. 388. 396 (Bilder).
Maikl, Georg, 190.
Maillart, Aimé, 318.
Mainwaring, John, 152. 156.
Majthanyi, Janka, 118.
Maitland, Fuller, 230. 234.
Major, Julius, 201.
Malata, Oscar, 251. 258. 329.
Malcher, Rudolf, 121.
Mallinger, Mathilde, 46.
Malmgren, Eugen, 127.
Mandelstam, Felix, 124.
Mandeville, Alice, 262.
Mandl, Richard, 122. 132. 202.
de Manén, Joan, 122. 129. 131.
Mang, Karl, 111. 185.
Männerchor ehemaliger Schüler des Kgl. Domchors (Berlin) 122.
Männerchor Luzern 326.
Männergesangverein, Deutscher (Prag), 264.
Männergesangverein (Graz) 322.
Männergesangverein, Hannoverscher, 323.
Männergesangverein, Neuer Leipziger, 134.
Männergesangverein (Pforzheim) 328.
Männergesangverein, Spitzerscher, 258.
Männergesangverein, Wiener, 33. 321.
Manschedel, R., 200.
Mansfeld, Friedrich, 185.
Mannstädt, Franz, 15. 19.
Mara (Cellist) 140.
Mara-Schmeling, Elisabeth, 140 (Bild).
Marais, M., 137.
Marazzoli 209.
Maria Theresia, Kaiserin, 180.
Marcel, Lucille, 120. 128. 134. 138. 260. 326. 330.
Maréchal (Komponist) 200.
Marencio, Luca, 196.
Marienkirchenchor (Zwickau) 331.
Marion, Georg, 115. 316. 317.
Markowsky, August, 256.
Marpurg, Fr. W., 3.
Marschalk, Max, 14.
Marschner, Heinrich, 217. 219. 274.
Marsop, Paul, 237.
Marteau, Henri, 35. 43. 129. 191. 250. 258. 264. 319. 322.
Martick, Elfriede, 259.
Martin, Emma, 256.
Martini, Padre, 193.
Marvini (Sänger) 188.
Marx, Adolf Bernhard, 5. 70.
Marx, Joseph, 126. 198. 322.
Mascagni, Pietro, 55. 314.
Massenet, Jules, 116. 129. 192. 255 („Don Quichotte". Deutsche Uraufführung in Nürnberg).
Masson, Paul Marie, 200.
Masson (Sänger) 154.
Mattheson, Johann, 156.
Mauke, Wilhelm, 330.
Maurice, Pierre, 139. 322.
May, Steffi, 185.
Mayer, Eduard, 322.
Mayer, Friedrich, 264.
Mayer, Karl, 253.
Mayer, Max, 199.
Mayer, Theodor, 326.
Mayer-Mahr, Moritz, 42. 327.
Mayer-Reinach, Albert, 324.
Mayerhoff, Franz, 247. 256. 258. 309.
Maykapar, Simeon, 265.
Mayr, Richard, 189.
Mayr, Simon, 198.
Mazas, J. F., 110.
Mazocchi, Virgilio, 209.
Medtner, Nikolaus, 264.
Meinardus, Ludwig, 330.
Meinel, G., 258.
Meinel, Marie, 327.
Meiner, Hertha, 198.
v. Mélac, Graf, 113.
Melba, Nellie, 135.
Melcer, Henryk, 126. 266. 267. 326.
Melcher, Heinrich, 258.
Melzer, Josef, 258.
Melzer, Rudolf, 128.
Meißner, Johannes, 316.
Menasches, Adolf, 326.
Mendelssohn, Arnold, 109. 130. 133. 322. 324. 328.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, 5. 15. 26. 31. 43. 108. 120. 121. 126. 179. 181. 194. 199. 200. 274. 310. 319. 323. 325. 327. 328. 329. 330. 351. 353.
Mengelberg, Willem, 118. 119. 131. 132. 196. 259.
Mengeweinscher Oratorienverein (Berlin) 123.
Mennicke, Carl, 126. 136.
Menzinsky, Modest, 114. 115.
Mercier, Adalbert, 117 („Elsen", Uraufführung in Paris).
Merkel, Richard, 251.
Merkel, Willy, 123. 314.
Merkler, Andor, 321.
Merrem, Grete, 115. 198. 317.
Merulo, Claudio, 233.
Messchaert, Johannes, 49. 119. 190. 191. 201. 202. 203. 257. 298. 321. 391.
Mészáros, Emerich, 112. 315.
Meszlényi, Robert, 128.
Metcalfe, Susan, 136. 137. 261.
Metropoltheater (Berlin) 64.
Metternich, Pauline Fürstin, 271.
Metzger, Ottilie, 251.
Metzler, Luise, 330.
Meyer, A., 326.
Meyer, Alfred, 320.
Meyer, Friederike, 281.
Meyer, Jenny, 46.
Meyer (Komponist) 331.
Waldemar Meyer-Quartett 127.
Meyerbeer, Giacomo, 5. 6. 58. 79 ff (Richard Wagner und M.). 171 ff (Richard Wagner und M. Ein Nachtrag). 198. 274. 280. 319. 349.
Meyer-Olbersleben, Max, 267.
Meyrowitz, Selmar, 63.
Michaelis, Melanie, 130. 131.
Mierzwinski, Ladislaus, 52.
Mikorey, Carola, 329.
Mikorey, Franz, 197. 251. 258. 259. 319. 320.
Miles, Napier P., 261.
Miller, William, 129. 326.
Millöcker, Karl, 64. 185.
Mirtsch, Robert, 256.
Mittler, Franz, 203.
Młynarski, Emil, 266.
Modern, Max, 125.
Moest, Rudolf, 254.
Moglewski, Alexander, 264.
Möhl-Knabl, M., 136.
Mohwinkel, Hans, 188.
Moillet-Gobat, Helene, 319.
Moisewitsch, B., 262.
v. Mojsisovics, Roderich, 331.
Moißl (Dirigent) 322.
Molique, Bernhard, 184.
v. Möllendorf, Dora, 127. 192.
Molnár, Anton, 124.
Monhaupt, Friedrich, 133.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Monteverdi, Claudio, 268 (Bild).
Moodié, Alma, 195.
Móor, Emanuel, 137.
Moore, Thomas, 192.
Morales, O., 200.
Moran, Dora, 131.
Mörike, Eduard, 180. 222.
Mörike, Eduard (Kapellmeister), 121. 186.
Morley, Thomas, 230.
Morrey, Grace Hamilton, 194.
Mortelmans, L., 119.
Mosbacher, Willy, 196.
Moser, Andreas, 181. 247.
Möser, Karl, 4.
da Motta, José Vianna, 42. 193.
Mottl, Felix, 117. 119. 136. 138. 199. 324.
Moussorgsky, Modest, 318.
Mozart, W. A., 4. 44. 57. 84. 86. 87. 114. 119. 120. 121. 125. 130. 132. 135. 138. 145. 146. 147. 150. 157. 158. 179. 180. 184. 188. 191. 192. 195. 198. 199. 201. 207. 217. 218. 226. 251. 252. 253. 257. 258. 259. 263. 264. 266. 294. 313. 317. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 336. 337. 349. 356.
Mozartgemeinde, Salzburger (Ortsgruppe Leipzig), 198.
Mozartverein (Darmstadt) 321.
Mozartverein (Dresden) 130.
Muck, Karl, 24. 55. 321.
Mühlfeld, Hans, 194.
Mukle, Anna, 126.
Mukle, Mary, 126.
Mukle, May, 135.
Müller, Adolf, 130. 259.
Müller, Carl, 199.
Müller, Franz, 321.
Müller, Georg, 345.
Müller, Gustav, 327.
Müller, K., 256.
Müller, Lilly, 139.
Müller (Sänger) 197.
Müller-Baldus (Sängerin) 327.
Müller-Hermann, Johanna, 203.
Müllermeister, Annie, 122.
Münch, Ernst, 201.
Munday, John, 230. 232.
Münnich, Richard, 257.
Munter, Friedrich, 253. 259.
Munthe-Kaas, Elisabeth, 136. 192.
Münzer, Georg, 178.
Muratore (Sänger) 187.
Murschhauser, F. X., 137.
Museumsgesellschaft (Frankfurt a. M.) 196.
Museumskonzerte (Frankfurt a. M.) 131.
Musikfest, 18. Anhaltisches (Bernburg), 319.
Musikfest (Bremerhaven) 320.
Musikfest (Sheffield) 265.
Musikgesellschaft (Bern) 319.
Musikgesellschaft, Internationale (Ortsgruppe Leipzig), 198.
Musikgesellschaft, Kaiserl. Russische, 138. 263.
Musikgesellschaft, Schwedische, 126.
Musikkongreß, Internationaler (Rom), 200.
Musiksammlung, Deutsche, 107.
Musikschule, Kgl. (Würzburg), 267.
Musikverein (Brünn) 320.
Musikverein (Chemnitz) 258.
Musikverein (Darmstadt) 321.
Musikverein (Dortmund) 130.
Musikverein (Düsseldorf) 196.
Musikverein, Galizischer (Lemberg), 326.
Musikverein (Gotha) 322.
Musikverein (Halberstadt) 322.
Musikverein(Königsberg i.P.)198.
Musikverein (Kopenhagen) 325.
Musikverein (Krakau) 326.
Musikverein (Mannheim) 263.
Musikverein (Münster i. W.) 326.
Musikverein (Osnabrück) 328.
Musikverein (Pforzheim) 328.
Musikverein (Plauen i. V.) 329.
Musikverein (Stettin) 266.
Musikverein (Warschau) 266.
Musikverein (Zwickau) 331.
v. Müthel, Harriet, 122.
Mylius 151.
Mysz-Gmeiner, Lula, 49. 126. 137. 191. 257. 260. 262. 266. 322. 329.
Naef, Alfred, 136. 137.
Nani (Sänger) 185.
Nanino 306.
Nardini, Pietro, 136.
Nast, Minnie, 186. 188. 251. 298.
Nationaltheater (Berlin) 7 (Bild).
Nationaltheater, Tschechisches, 117.
Natterer, Josef, 322.
Natterer-v. Bassewitz, Marie, 322.
Naumann, Ernst, 323.
Naumann, Otto, 196. 202. 263.
Naval, Franz, 58. 186.
Nedbal, Oskar, 121. 128.
Neeter, Philipp, 202.
Neilsen, Alice, 111.
Neitzel, Otto, 123. 136. 195. 197. 251. 237. 328.
Neschdanowa, A., 263.
Neßler, Victor, 54.
Neuber, Caroline, 213.
Neugebauer-Ravoth, Käthe, 324. 329. 331.
Neuhaus, Gustav, 159. 160. 161. 162. 163. 164.
Neumann, Alexander, 124.
Neumann, Angelo, 6. 52. 60. 349. 350. 351.
Neumann, Franz, 316.
Neumann, Matthieu, 134. 331.
Neumann, Willy, 160.
Neuner, Victoria, 256.
Neupert, Edmund, 313.
Nevada, Mignon, 135.
New Quartet (London) 135.
Ney, Elly, 134. 137. 325.
Nicholls, Agnes, 252. 254.
Nicklass Kempner, Selma, 46.
Nicodé, Jean Louis, 258. 323. 329.
Nicolai-Gesangverein(Reval)265.
Nicolai, Otto, 312. 324.
Nielsen, Ludolf, 325.
Niemann, Albert, 6. 52. 53. 58.
Nießen, Wilhelm, 327.
Nietan, Hanns, 328.
Nietzsche, Friedrich, 123. 339. 346. 359.
Niggli, Fritz, 326.
Nikisch, Arthur, 20. 23. 120. 133. 134. 188. 190. 194. 198. 200. 260. 262. 265. 320.
Nikisch, Amélie, 186.
Nikitits, Lucy, 124.
Nikitits, Otto, 124.
St. Nikolaichor (Kiel) 324.
Noordewier-Reddingius, Alida, 119. 195. 196. 259. 298. 321.
Norden, Annie, 118.
Noren, Heinrich G., 132.
Norlind, Tobias, 248.
Norman-Neruda, Wilma, 44. 120. 268.
Noskowski, S., 326.
Nößler, Eduard, 194.
Nößler-Betke, Marie Luise, 125.
Nougués, Jean, 114. 251. 254. 317.
Nowowiejski, Felix, 326.
Ober, Margarete, 185. 314. 318.
Oberhauser (Sänger) 54.
Oberlander, G., 244. 245.
v. Oberleithner, Max, 120. 136. 203.
Oberstadt, Carl, 132.
Ochs, Siegfried, 28. 30. 31. 119.
Ochs'scher Gesangverein 28. 29.
Odenwald, Felix, 194.
Oehlert (Sängerin) 194.
Oehmichen'scher Gesangverein 134.
Offenbach, Jacques, 6. 62. 64. 65. 111.
Ohlhoff, Elisabeth, 193. 258. 263. 329.
Olbrich 237.
Olson, Marta, 196.
Olson, Mary, 132.
Olsner, G. E., 131.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ontrop 119.
van Oort, Hendryk, 119. 259.
Oper, Kgl. (Budapest), 112.
Operettentheater Unter den Linden (Berlin) 64.
Opernhaus, Kgl. (Berlin), 4. 6.
Opernhauskonzerte (Frankfurt a. M.) 131.
Opernverein, Großer Berliner, 121.
v. Opieński, Henryk, 267.
Opitz, Martin, 211.
Oppermann, Martha, 194.
Oratorienverein (Augsburg) 256.
Oratorienverein (Freiburg i. B.) 260.
Oratorienverein (Kassel) 133.
Oratorienverein, Rixdorfer, 192.
Oratorienverein (Verden) 330.
Orchesterbund, Hanseatischer, 262.
Orchester der Musikfreunde (Kiel) 324.
Orchester, Philharmonisches (Berlin), 17ff. 29. 119. 120. 124. 190. 194. 260. 264. 266.
Orchester, Philharmonisches (Bremerhaven), 320.
Orchester, Philharmonisches (Brünn), 320.
Orchester, Philharmonisches (Budapest), 128. 320.
Orchester, Philharmonisches (Dortmund), 130.
Orchester, Philharmonisches (Nürnberg), 200.
Orchester, Städtisches (Augsburg), 256.
Orchester, Städtisches (Barmen), 257.
Orchester, Städtisches (Freiburg i. B.), 259.
Orchesterverein, Breslauer, 258.
Orchesterverein (Essen) 131.
Orchesterverein (Klausenburg) 325.
Orchestervereinigung Gothaer Musikfreunde 322.
Orchestervereinigung (Posen) 264.
Orchestervereinigung, Tschechische (Prag), 264.
Orobio de Castro, Max, 200.
Orpheus (Gesangverein in Zittau) 331.
v. d. Osten, Eva, 114. 185. 186. 254.
v. d. Osten, Vali, 187.
Ostrcil, Ottokar, 264.
v. Othegraven, August, 181.
v. Öttingen, Arthur, 161.
Otto, Julius, 111.
Ottzenn, Curt, 210.
Paalen, Bella, 190.
Paardekooper-Peck van Lith, Leonore, 132.
de Pachmann, Wladimir, 262.
Pacholski, Käthe, 251.
Pachta, Graf, 278.
Pachta, Auguste Komtesse, 278
Pachta, Jenny Komtesse, 278.
Paderewski, Ignaz, 42. 121. 122. 266. 326. 394.
Paganini, Nicolo, 133. 199. 222.
Palestrina, G. Pierluigi di, 126. 129. 306. 324.
Palmgren, Selim, 319.
van der Pals, Leopold, 117.
Pankok, Bernhard, 234.
Panthès, Marie, 127.
Panzner, Karl, 119. 196. 324.
Paoli, Antonio, 112.
Papier-Paumgartner, Rosa, 60. 351.
v. Papoff, Wladimir, 117.
Papsdorf, Paul, 134. 318. 324.
Pâque, Désiré, 136.
Parbs, Grete, 327.
Parker, Robert, 114.
Parlow, Kathleen, 262.
Parnas, Kornelia, 326.
Parsons (Komponist) 230.
Passy-Cornet, Joseph, 251.
Patinir, Joachim, 233.
Pauer, Ernst, 234.
Pauer, Max, 42. 133. 200. 323. 326. 328. 329.
Paul, Jean, 346. 349. 387. 388.
Paul (Lehrer) 236.
Pauli, Walter, 179.
Pauls (Sänger) 123.
Paur, Emil, 194.
Pausanias 278.
Pechmann, C., 391.
Pedrone 227.
Peerson, Martin, 232.
Pembaur jun., Josef, 135. 197. 201. 319. 391.
Pembaur, Karl, 195.
Penkert, Anton, 237.
Pennarini, Alois, 253. 254.
v. Perfall, Karl Frhr., 330.
Pergolesi, G. B., 131. 137. 264.
Peri, Jacopo, 209.
Périer, Jean, 255.
Perosi, Lorenzo, 337.
Perron, Karl, 199.
Persinger, Louis, 135.
Pertis (Bratschist) 261.
Pestalozzi, Heinrich, 133.
Peters, C. F., 234. 266.
Peters, Guido, 203.
Peters, Käthe, 187.
Petko, Emmy, 256.
St. Petri-Gesangverein (St. Petersburg) 265.
Petri, Egon, 198.
Petri, Helga, 131. 198. 260.
Petri, Henri, 198. 259. 331.
Petri-Quartett 195. 196.
Petri, Theodorie, 248.
Petritsch, Pepo, 322.
Petschnikoff, Alexander, 44. 134. 139. 258. 260. 268 (Bild). 326. 331.
Petschnikoff, Lili, 139. 260.
Pfannstiehl, Bernhard, 392.
Pfau, Klara, 326.
Pfeilschneider, Hertha, 254. 256.
Pfitzner, Hans, 11. 56. 118. 180. 186. 199. 201. 256. 262. 317. 328.
v. Pfyffer, Mathilde, 326.
Philharmonie (Bremen) 194.
Philharmonie (Moskau) 264.
Philharmonie (Warschau) 266.
Philharmonie (Zwickau) 331.
Philharmoniker (Wien) 321.
Philippi, Maria, 119. 125. 134. 196. 198. 260. 321. 323. 325. 328.
Philips, Peter, 230. 235.
Pickert, Adelheid, 123.
Piening, Prof., 322.
Pierné, Gabriel, 137. 264. 320.
Pierson (Geheimrat) 56.
Pillet, Léon, 88.
Piltzing, Arno, 134.
Pinks, Emil, 200. 264.
Pindar 244.
Piper & Co., R., 340. 342. 349. 351.
Pistori, Richard, 254.
Pius X., Papst, 306.
Piutti, Karl, 109.
Plaichinger, Thila, 58. 257.
Plaschke, Friedrich, 116. 195.
Platti, Giovanni, 201.
Playfair, Elsie, 130. 201. 331.
Plevitzkaja, Nadeshda, 265.
Pleyel, Ignaz, 321.
Plüddemann, Martin, 179.
Plüddemann, Paul, 258.
Plüddemann'scher Frauenchor 258.
Podbertsky, Theodor, 326.
Podolski, L., 326.
Pohlner, Jenny, 190.
Polak, A. J., 309.
Polák, Robert (Prag), 117.
Poljakin, Mischa, 138.
Pollak, Egon, 115. 317.
Pollak, Robert, 120. 127.
Pollak (Sängerin) 314.
Pollert, Emil, 117.
Polonyi (Pianist) 129.
Ponchielli, Amilcare, 54. 188.
Pons, Charles, 255 („Le voile du bonheur". Uraufführung in Paris).
Popper, David, 45.
Porges, W., 137.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Post-Quartett, Gebrüder, 132. 328.
Poulsen, Johannes, 115.
Powell, John, 203.
Pracher, Fanny, 251.
Prätorius, Michael, 151.
Prasch, Aloys, 60.
Preissig, Emil, 256.
Pretzsch, Karl, 259.
Preuse-Matzenauer, Margarete, 129. 131. 133. 194. 198. 254. 258. 262. 321. 322.
Preuß, Arthur, 190.
Prévost, Abbé, 116.
Prevosti, Franceschina, 60.
Prieger, Erich, 130.
Prill, Paul, 136. 200.
Prill-Quartett 203.
Privatmusikverein (Nürnberg) 200.
Prochaska, V., 322.
v. Prochazka, Rudolph Frhr, 255. 264.
Prüfer, Arthur, 32.
Prüwer, Julius, 112.
Puccini, Giacomo, 10. 56. 57. 63. 112. 114. 116. 118. 129. 185. 186. 251. 253. 254. 255.
Pugnani, Gaetano, 199.
Pugno, Raoul, 129. 135. 193.
de Pura (Sänger) 185.
Purcell, Henry, 152. 153. 235.
Puttmann, Max, 134.
Quantz, Johann Joachim, 140 (Bild). 181.
Queen's Hall Orchester (London) 265.
Raabe, Peter, 118. 139. 327.
Raabe & Plothow 73.
Raabe-Burg, Emmy, 125.
v. Raalte, Lydia, 139.
v. Raatz-Brockmann, Julius, 325. 327.
Raché, C., 191. 257.
Rachmaninoff, Sergei, 118. 132. 134. 135. 138. 262. 264. 320. 326. 331.
Raczynski (Komponist) 326.
Radecke, Robert, 22. 23. 53.
Radford (Sänger) 252.
Radwaner-Birnbaum, Amalie, 319.
Raff, Joachim, 227. 297.
Raffelson, Ella, 331.
v. Raič (Regisseur) 314.
Raick, Dieudonné, 196.
Rains, Léon, 131. 195. 258. 262. 331.
Rákosi, Eugen, 112.
Rameau, J. Ph., 137.
Ramler 178.
vom Rath, Felix, 139.
Rättig, Theodor, 345. 348.
Rauchenecker, Georg, 19.
Rautenberg, Grete, 260.
Rauzzini (Sänger) 191.
Ravel, Maurice, 136. 137. 195. 199. 322.
Rebicek, Josef, 22.
Rebner-Quartett 132. 197. 199. 321. 322.
Recinelli (Sänger) 154.
v. Redern, Graf, 6. 90. 91. 92.
Reger, Max, 12. 17. 21. 35. 109. 122. 130. 132. 133. 134. 136. 138. 180. 192. 196. 198. 199. 202. 231. 258. 259. 260. 262. 265. 266. 313. 321. 322. 322. 323. 324. 325. 327. 328. 330. 331. 354. 391.
Régnier, Marthe, 188.
Rehberg, Willy, 196. 199. 263.
Rehbold, Fritz, 322.
Reichardt, Joh. Fr., 3. 28. 179. 212. 214. 217.
Reicher-Kindermann, Hedwig, 60.
Reichert, Johannes, 138. 195. 329.
Reichmann, Theodor, 60.
Reichwein, Leopold, 197.
Reifner, Vincenz, 134. 329. 330.
Rein 391.
Reimann, Heinrich, 18. 45. 107.
Reimers, Paul, 120. 125. 136. 198.
Reinecke, Karl, 134.
Reinecke, W., 246.
Reiners, Emmy, 127.
Reinhardt, Heinrich, 256.
Reinhardt, Max, 61.
Reinhold, Arthur, 331.
Reinhold (Sänger) 154.
Reinke, J., 346.
Reisenauer, Alfred, 42. 351.
Reisinger, Franz, 113. 130.
Reiter, Josef, 202.
Reitz, Robert, 322.
Reitz-Quartett 139.
Rellstab, J. K. F., 4. 69.
Rellstab, Ludwig, 5. 7. 170.
Rembrandt 349.
Remmert, Martha, 123.
Renner, W., 136.
Renson, Valerie, 129.
Repelaer, Jacoba, 128.
Residentie-Orchester (Haag) 132. 297.
Resny, Alois, 256
de Reszke, Jean, 106.
Reubke, Otto, 107. 196.
v. Reuter, Florizel, 195.
v. Reznicek, E. N., 36. 63.
Rheinberger, Joseph, 324. 392.
Ribera, Antonio, 317.
Ricard, Gustave, 268.
Ricciarelli (Sänger) 154.
Richard, August, 137.
Richardi, Richard, 315.
Richardson (Komponist) 230.
Richter, E., 258.
Richter, Hans, 135. 199. 252. 254. 261. 262.
Richter, Otto, 259.
Riedel, A., 329.
Riedel, Hermann, 185. 194.
Riedel-Verein 26. 134.
Riemann, Hugo, 98. 106. 110. 237. 245. 309. 388.
Riemenschneider, Georg, 331.
Riemerschmid 234.
Riemschneider, Martha, 257.
Righini, Vincenzo, 218.
Rimsky-Korssakow, Nikolai, 193. 203. 264.
Ripper, Alice, 42. 197.
Rischinsky, Jacob, 193.
Risler, Edouard, 42. 119. 322. 327. 329.
Rist 178.
Ritter, Alexander, 136. 179.
Ritter, Annie, 125.
Ritter, Felix, 325.
Ritter, Rudolf, 190.
Ritter-Quartett 139. 267.
Rittersberg, Theodor, 316.
Rivarde, Achille, 389.
Robinson-Quartett, Edith, 199.
Rochlitzer, Ludwig, 186 („Frater Carolus". Erstaufführung in Graz).
Röckel, August, 280.
Rode, Pierre, 110.
Rödiger, Clara, 111.
Rodin, Auguste, 335. 365. 396.
Roemer, Else, 137.
Roemer, Matthäus, 137. 196. 258. 260. 322. 391.
Roemer (Sängerin) 322.
Roger-Ducasse 137. 194.
Rogers, Ferne, 315.
Roha, Franz, 186.
Röhmeyer, Clara, 328.
Röhmeyer, Theodor, 328.
Röhr, Hugo, 116. 199.
Roller, Alfred, 114. 367. 387.
Roller, Georg, 190.
Romberg, Andreas, 322.
Römhild, Albert, 259.
Ronald, Landon, 135. 261.
Röntgen, Julius, 118. 136. 298.
van Rooy, Anton, 131.
de Ropartz, Guy, 137.
da Rore, Cipriano, 232.
Rosé, Arnold, 121.
Rosé-Quartett 121. 129. 328. 330. 331.
Rose, Frances, 118. 132.
Rosegger, Peter, 355.
Rosegger, Sepp, 315 („Der schwarze Doktor". Uraufführung in Graz).
Rösel-Rosé-Quartett 139.
Rosenblum, L., 326.
Rosenbusch, Lina, 326.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rosenthal, Felix, 258.
Rosenthal, Moriz, 40. 134. 135. 203.
Rosenthal, Wolfgang, 323. 391.
Rosmer, Ernst, 252.
Rösner, Konrad, 316.
Rossini, Gioacchino, 6. 87. 93 201. 251. 254.
Rößler, July, 123.
Rothenbücher, Max, 331.
Röthig, Bruno, 392.
Rothmühl, Nikolaus, 58.
Rott, Hans, 346.
Rottenberg, Ludwig, 114. 131. 253.
Rousseau, Jean-Jacques, 115. 219.
Rousselière (Sänger) 188.
Rózycki, Ludomir, 137. 326.
Rubinstein, Anton, 29. 39. 121. 124. 263. 265. 326. 328. 347.
Rubinstein, Arthur, 138.
Ruck-Janzer, Lucie, 328.
Ruckers (Klavierbauer) 229.
Rückert, Friedrich, 358. 362.
Rücklos, Heinrich, 124.
Rückward, Fritz, 121.
Rüdel, Hugo, 32. 191.
Rüdiger, Hans, 116. 195.
Rudolph, Al., 264.
Rudorff, Ernst, 14. 16. 25.
Rummel, Angelika, 135.
Runge, Gertrud, 318.
Ruoff, W., 137. 200.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 186. 198. 315. 317.
Russell, Sydney, 252.
Rutz, Ottmar, 308.
Ruyter, Mathilde, 194.
de Ruyter-Korver, J., 262.
Saal, A., 259.
Sabella-Wrubel (Sängerin) 264.
Sacchini, Antonio, 110.
Saccur, Alma, 255.
Sacerdoti 13.
Sachse-Hofmeister, Anna, 53.
Sack, Philipp, 178.
Saenger-Sethe, Irma, 45.
Safonoff, Wassily, 133. 135. 138.
Sagebiel, Fr., 325.
Saint-Lubin, Léon, 250.
Saint-Saëns, Camille, 17. 43. 56. 127. 129. 133. 135. 184. 185. 187 („Déjanire". Uraufführung in Monte Carlo). 193. 194. 199. 200. 312. 321. 326. 327. 331.
Sakom, Jakob, 327.
Salomo 244.
Saltern, Hilda, 132.
Saltzmann-Stevens, M., 131.
Salvatini, Mafalda, 128.
Sanden, Aline, 134.
Sándor (Sängerin) 112.
Sandow, Tilly, 251.
Sänger-Verein, Berliner, 121.
Sapellnikoff, Wassily, 126. 199.
de Sarasate, Pablo, 184.
Sardot, M., 136.
Sartori, Giuditta, 121.
Satz, Cäcilie, 136. 261.
Satz, Elsa, 136. 261.
Sauer, Emil, 41. 129. 195. 196 262.
Savage (Sänger) 154.
Scaria, Emil, 60.
Schaarschmidt, Martha, 135.
Schabbel-Zoder, Anna, 316. 323. 329.
Schäfer, P., 198.
Schaichet 323.
v. Schaik, Rudolph, 119.
Schalk, Franz, 189. 202. 345.
Schaper, Rudolf, 188.
Scharrer, August, 22.
Scharwenka, Philipp, 29. 121.
Scharwenka, Xaver, 29. 247.
Schattschneider, Arnold, 128.
Schaub, Hans, 236.
Schauer-Bergmann, Martha, 323.
Schauspielhaus, Kgl. (Berlin), 7 (Bild).
Scheffel, Joseph Viktor, 350.
Scheffler, John Julia, 133.
Scheibler (Sänger) 279.
Scheidemantel, Karl, 106. 114. 116.
Scheider, May, 326.
vom Scheidt, Selma, 323.
Schein, Joh. Hermann, 198.
Scheinpflug, Paul, 133. 136. 198. 258.
Scheinpflug-Quartett 198.
Schenck, Johann, 137.
v. Schenck, Richard, 254.
Schenker, Heinrich, 388. 389.
Scheremetew, Graf, 265.
Scherrer, Heinrich, 137.
Schick-Nauth, Paula, 197.
Schilhawy (Geiger) 138.
Schiller, Friedrich, 108. 346.
Schiller-Anstalt (Manchester) 199.
Schilling, Walter, 389.
Schillings, Max, 10. 56. 131. 138. 139. 169. 188. 199. 202. 207. 251. 262. 265. 329.
Schimmel, Friedrich, 113.
Schindler, Anton, 89.
Schink, Alfred, 317.
Schlar, Josef, 207.
Schlechta, Marie, 117.
Schlenk-Lechner-Quartett 203.
Schlesinger, M. A., 82. 83.
Schlesinger (Verleger) 345.
Schletter, Heinrich, 171.
Schletterer, H. M., 210. 217.
Schloßkirchenchor (Neustrelitz) 327.
Schmalor, Erich, 329.
Schmedes, Paul, 132. 202. 267. 321. 325.
Schmid-Lindner, August, 137. 139.
Schmidpeter, Raimund, 263.
Schmidt, Elise, 64.
Schmidt, Felix, 33.
Schmidt, Leopold, 70. 257.
Schmidt, Richard, 133.
Schmidt, Wilhelm, 331.
Schmidt, Willi, 201.
Schmidt-Held, Else, 124.
Schmidt-Illing, Sophie, 321. 325. 327. 328.
Schmidthauer (Organist) 129.
Schmitt, Alois, 259.
Schmuller, Alexander, 198.
Schnabel, Artur, 42. 121. 125. 132. 196. 198. 260. 262. 321.
Schnabel-Behr, Therese, 49. 198. 260. 321.
Schnéevoigt, Georg, 329.
Schneider, Hans, 138.
Schneider, K. E., 211.
Schnirlin, Ossip, 44.
Schnitzler, Arthur, 115.
Schoeck, Othmar, 190. 194. 395.
Scholander, Lisa, 258. 261.
Scholander, Sven, 258. 261. 321. 326.
Schöll, Hedwig, 137.
Scholten, Hermine, 119.
Scholz, Bernhard, 196.
Scholz, Hermann, 195.
Schönberg, Arnold, 132. 202. 354.
Schönberger, Johanna, 188. 318.
Schönberger (Pianist) 262.
Schönleber, Philipp, 317.
Schoonderbeek, Johan, 119.
Schopenhauer, Arthur, 281. 346. 387.
Schott's Söhne, B., 359. 360.
Schoverling, Rose, 321.
Schrader, H., 194.
Schramm, Hermann, 114. 253. 254. 298.
Schramm, Paul, 139.
Schrattenholz, Leo, 65. 319.
Schreck, Gustav, 390.
Schreiber, Felix, 316. 324.
Schreiber, Frida, 251.
Schreker, Franz, 202.
Schreyer, Johannes, 283.
Schroeder, Frieda, 193.
Schröder-Devrient, Wilhelmine, 278. 279. 280.
Schröder-Hanfstängl, Marie, 60.
Schroth, Carl, 316. 317.
Schubert, Franz, 28. 29. 48. 121. 122. 124. 125. 127. 129. 130. 131. 133. 135. 136. 137. 139. 179. 180. 183. 191. 193. 196. 197. 199. 202. 224. 227. 258.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

263. 264. 308. 324. 326. 328. 330. 331. 343. 357. 388.
Schubert, Hans, 318.
Schubert, Oskar, 121. 191.
v. Schuch, Ernst, 20. 130. 195. 259. 331.
Schuchardt, Friedrich, 322.
Schüler, Ottilie, 259.
Schultz, J. A. P., 178.
Schultze-Prisca, Walter, 328.
Schultzen-Astenscher Chor 122.
Schulz, Hedwig, 327.
Schulz, Heinrich, 117. 329.
Schulz, Walther, 184.
Schulz-Beuthen, Heinrich, 331.
Schulze-Reudnitz, Richard, 200.
Schumm, Jacoba, 123. 127.
Schumann, Clara, 42. 179.
Schumann, Elisabeth, 115.
Schumann, Georg, 32. 120. 127. 190. 191. 257. 265. 266. 321. 324.
Schumann, Robert, 5. 21. 40. 80. 93. 119. 120. 122. 124. 125. 126. 127. 131. 132. 133. 134. 135. 137. 139. 179. 196. 197. 198. 201. 219. 224. 226. 231. 256. 262. 274. 319. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 331. 344. 354. 388.
Schumann-Heink, Ernestine, 49. 60.
Schumann-Trio 321.
Schunk, Elfriede, 137.
Schünemann, Else, 124. 325.
Schünemann, Georg, 258.
Schünemann, Marie, 124.
Schünemann, Otto, 329.
Schuricht, Karl, 196. 203.
Schuster, Josef, 214.
Schuster & Loeffler 7. 73. 83. 344.
Schütt, Edouard, 311.
Schütz (Sängerin) 328.
Schütze, A., 327.
Schuyer, Ary, 267.
Schwabe, Emy, 193.
Schwan, Marie, 130.
Schwartz, Alexander, 135. 263.
Schwartz, Heinrich, 136. 137. 200.
Schwarz, Franz, 186.
Schwarz, Rudolf, 178.
Schwarz (Sänger) 318.
Schwarz 323.
Schwarzenstein, S., 326.
Schweitzer, Albert, 201.
Schweitzer, Anton, 208. 213.
Schwedler, Maximilian, 391.
Schwencke, Chr. F., 309.
Schwensen, Clara, 193.
Scott, Cyril, 261.
Scott (Sängerin) 154.
Scottish Orchestra 252.
Scriabin, Alexander, 263. 265.
Scriabina, Vera, 264.
Scribe, Eugène, 81.
Sczendrei, Alfred, 314.
Sebald, Amalie, 309.
Sechiari, Pierre, 137.
Seeber v. d. Floe (Dirigent) 325.
Seffner, Carl, 390.
Seifert, Josef, 138.
Seiffert, Max, 143. 157. 391.
Seiter, Toni, 252.
Seitz, Richard, 328.
Sekles, Bernhard, 132. 197.
Selberg, Otto, 316.
Sellin, Lisbeth, 114. 253.
Sembrich, Marcella, 49. 60. 203. 263.
Sempre Crescendo (Haag) 132.
Senesino (Sänger) 152.
Senius, Felix, 49. 121. 191. 202. 265. 323.
Senius-Erler, Klara, 191. 265. 323. 324.
Senkrah, Arma, 45.
Senn, Carl, 331.
Serata, Terese, 126.
Serato, Arrigo, 44. 330.
Seret van Eyken, Maria, 265. 323. 331.
Servator, Edmond, 127.
Sevčik, O., 247.
Sevčik-Quartett 131. 134. 135. 256.
Severins (Pianistin) 133.
Seyffardt, Ernst H., 202.
Seyton, Mabel, 125.
Sgambati, Giovanni, 32. 121. 130. 194. 202. 264. 327.
Shakespeare, William, 19. 136. 225. 246. 262. 312.
Shattuck, Arthur, 134.
Sibelius, Jean, 129. 131. 196. 312. 322. 326. 329. 331.
Sibor, B., 264.
Sichel, Nathanael, 108.
Sieben, Wilhelm, 136. 137. 199. 260.
Siegel, Rudolf, 137.
Siems, Margarete, 112. 114. 186. 195. 258.
Sienkiewicz, Henryk, 255.
Sigwart, Botho, 133. 199. 263.
Sikesz, Jan, 124.
Silbermann 308.
Sillig (Magister) 278.
Siloti, Alexander, 131. 134. 135. 138. 264.
Simmelkär-Larsen (Sängerin) 133.
Simon, James, 128.
Simrock, N., 73.
Sinding, Christian, 326. 331.
Singakademie (Berlin) 4. 7 (Bild). 25. 32. 120. 190. 257.
Singakademie, Breslauer, 258.
Singakademie, Brodesche, 198.
Singakademie (Bromberg) 128.
Singakademie (Hamburg) 132.
Singakademie (Leipzig) 134.
Singakademie (Neustrelitz) 327.
Singakademie (Rostock) 329.
Singakademie, Wiener, 202.
Singverein (Graz) 322.
Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde (Wien) 202.
Singverein, Neuer (Stuttgart), 202.
Sinigaglia, Leone, 134. 136. 139. 267. 327. 331.
Sir, Franz, 117.
Sistermans, Anton, 192.
Sjöberg, Svante, 127.
Sklilondcz, Andrejewna, 191.
Slavik, Anna, 117.
Sliwinski, Joseph, 326.
Smart, George, 157.
Smetana, Friedrich, 34. 55. 63. 116. 117. 256. 326. 328. 331.
Smith (Famulus) 144. 148. 154. 155.
Smyth, Ethel, 261.
Société des concerts d'autrefois 130. 133.
Société des nouveaux concerts (Antwerpen) 119.
Société de musique sacrée (Antwerpen) 119.
Söhnlin, Egon, 328.
Solo-Quartett für Kirchengesang, Leipziger, 259.
Soltys, M., 326.
Somigli, Carlo, 201.
Sommer, Hans, 57.
Sonneck, O. G., 200.
Soomer, Walter, 254. 317. 320. 329.
Soot, Fritz, 114.
Sophokles 306.
Spamer, Otto, 199.
Spannhof, O., 194.
Spendiarow, A., 134.
Spielberg, Hedwig, 327.
Spies, Hans, 185.
Spies, Hermine, 49.
Spinelli, Nicola, 56.
Spitta, Philipp, 308.
Spitzerscher Männergesangverein 258.
Spitzner, Alfred, 389.
Spohr, Louis, 4. 131. 217. 247. 257. 319.
Spontini, Gasparo, 5. 93. 271.
Spörry, Robert, 124. 125.
Sprengel, Frl., 236.
Springer, Gisela, 136. 266.
Squire, Barclay, 230. 234.
Stadtkapelle (Nordhausen a. H.) 327.
Stadtkapelle (Zwickau) 331.
Stadtorchester (Heidelberg) 263.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stadtorchester (Luzern) 326.
Staegemann-Sigwart, Helene, 131. 133. 198.
Stahl, Alice, 328.
Stahlberg, G., 265.
Stahlschmidt (Sängerin) 328.
Stahl-Spieß, Frieda, 267.
Stamitz, Johann, 257.
Stanford, Ch. Villiers, 17.
Stapelfeldt, Martha, 192. 266. 324.
Starke, Gustav, 253. 259.
Staudenmeyer, Emil, 317.
Staudigl, Gisela, 54.
Stavenhagen, Bernhard, 260. 322. 324.
Stebel, Paula, 42.
Steeb, Olga, 127.
Steenwijk 234.
Stefan, Paul, 340. 342. 349. 351. 387. 396.
v. Stefaniai, Emeric, 263.
Steffani, Agostino, 151.
Steffens, Hermann, 114.
Stehmann, Johannes, 192.
Steigerwald, Käte, 251.
Stein, Fritz, 323.
Steinbach, Fritz, 120. 133. 136. 197. 260. 264. 267. 317.
Steinberg, Maximilian, 135.
Steinberger, Eduard, 64.
Steiner, Franz, 126. 203. 260. 330. 331.
Steinhausen, F. A., 237. 247.
Steinmüller, Paul, 247.
Steinway & Sons 73.
Stember, Emma, 265.
Stember, Jenny, 265.
Stephan, Anna, 323.
Stephani, Alfred, 391.
Stephani, Hermann, 251.
Stephenson, Arnold, 128.
Stepinski, Boris, 135.
Stern, Alfred, 137.
Stern, Julius, 5. 7 (Bild). 26. 30. 46.
Sternsches Konservatorium 46. 73.
Stern-Lehmann, M., 137.
Sternfeld, Richard, 83.
Stieler, Karl, 108.
Stierlin, Kuno, 327.
Stöbe, P., 331.
Stocker, Bertha, 326.
Stöckert, H., 122.
Stockhausen, Julius, 25. 49.
Stoeber, Emmeran, 137. 199. 256.
Stoeber, Georg, 137. 256.
Stojowski, Sigismund, 266.
Stolz, Georg, 258.
Storck, Karl, 134. 178.
Storm, Theodor, 131.
Stotyn, St., 299.
v. Strachwitz, Moritz Graf, 119.
Strada (Sängerin) 156.
Stradal, Dr., 330.
Stradivari, Antonio, 268.
Stransky, Josef, 24. 121. 122. 131. 191. 199.
v. Strantz, Ferdinand, 53.
Strässer, Ewald, 126. 132. 136. 138. 257.
Strathmann, Friedrich, 134. 194.
Straube, Karl, 134. 260. 390. 391.
Straus, Oscar, 253. 256.
v. Strauß, Edmund, 24. 264. 314.
Strauß, Johann, 56. 64. 65.
Strauß, Richard, 11. 17. 19. 20. 21. 22. 24. 29. 30. 48. 56. 57. 58. 111. 113. 114. 115. 117. 118. 119. 120. 121. 123. 126. 128. 130. 133. 134. 135. 136. 180. 185. 186. 188. 189. 190. 191. 194. 195. 198. 199. 200. 202. 203. 251. 257. 258. 262. 264. 266. 267. 314. 319. 320. 321. 322. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 355.
Streichquartett, Barmer, 257.
Streichquartett, Böhmisches, 34. 35. 138. 139. 258. 260. 298. 323. 326.
Streichquartett, Bremer, 330.
Streichquartett, Brüsseler, 35. 129. 137. 260. 262. 325. 326. 328. 329.
Streichquartett, Darmstädter, 130.
Streichquartett, Englisches, 136.
Streichquartett, Frankfurter, 196.
Streichquartett, Karlsruher, 260.
Streichquartett, Kieler, 324.
Streichquartett, Lemberger, 326.
Streichquartett, Münchener, 136.
Streichquartett, Münchener Neues, 201. 260.
Streichquartett, Triester, 129. 323. 327. 331.
Streichquartett, Ungarisches, 124.
Streichquartett, Würzburger, 267.
Striegler, Kurt, 134.
Stronck, Richard, 257.
Stronck-Kappel, Anna, 325. 391.
Strube, Gustav, 320.
Studeny, Herma, 124. 137.
Stuhlfeld, Willy, 316.
Stury, Max, 315.
Sucher, Joseph, 23. 53.
Sucher, Rosa, 54. 60.
Suchsland, Leopold, 322.
Sugár (Organist) 129.
Suk, Josef, 137. 326.
Sullivan, Arthur, 56.
Sundgren-Schnéevoigt 329.
v. Suppé, Franz, 64. 118.
Suriano 306.
Süßer, Kornelia, 326.
Sutro, Emil, 308.
Svärdström, Valborg, 203.
Sweelinck, Jan Pieter, 235.
Swierzynski (Komponist) 326.
Swoboda, Albin, 188.
Swoboda, Alma, 138. 264.
Symphoniekonzerte (Königsberg i. Pr.) 197.
Symphoniekonzerte (Lübeck) 262.
Symphoniekonzerte (Magdeburg) 199.
Symphoniekonzerte (Mainz) 263.
Symphonieorchester, Berliner, 123.
Symphonieorchester (London) 261.
Symphonieorchester, Rigaer, 329.
Symphonieverein (Berlin) 319.
Szabados, Béla, 112.
Szanicsi (Sängerin) 315.
Szigeti, Josef, 121. 195. 260.
Szoyer (Sängerin) 315.
Sztojanovits, Prof., 321.
Szymanowski, Karl, 266. 326.
Szymanowska, Maria, 227.
Tahl, Olga, 264.
Tahl, Theodor, 264.
Takáts (Sänger) 112.
Tallis, Thomas, 230.
Tänzler, Hans, 129. 186. 256. 328.
Tappert, Wilhelm, 70. 271. 277.
Tartini, Giuseppe, 155. 199.
Taube, Magdalena, 124.
Taubert, E. E., 70. 127.
Taubert, Wilhelm, 5. 22. 124.
Taubmann, Otto, 31. 133. 139. 202. 257.
Taylor 246.
Telemann, Georg Philipp, 146.
Telschow, W., 310.
v. Temesvári, János, 124.
Teniers 234.
Tennenbaum, Betty, 125. 196.
Terrasse, Claude, 318.
Tervani, Irma, 134.
Tester, Emma, 256.
Tetzel, Eugen, 125.
Tetzel-Highgate, Jane, 125.
Teyte, Maggie, 122.
Thalberg, Marcian, 262.
Thamm, Johanna, 131.
Thayer, A. W., 95. 97. 98.
Theater des Westens (Berlin) 60.
Theater- und Gewandhausorchester (Leipzig) 390.
Therig, A., 194.
Thibaud, Jacques, 122. 260. 261. 264. 266. 298. 326.
Thiel, Carl, 126. 330.
Thiele (Kapellmeister) 130.
Thieme, Annette, 132.
Thierfelder, Albert, 327.
Thomán (Pianist) 129.
Thomanerchor (Leipzig) 260. 390.
Thomas-San Galli, Wolfgang A., 309.
Thomson, César, 43.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Thoreson, G. Henning, 160.
Thornberg, Ida, 128.
Thornberg, Julius, 128.
Thornton, Eda, 252. 254.
Thuille, Ludwig, 138. 191. 197. 199. 283. 309. 324. 331.
Tibo, Hilly, 128.
Tieck, Ludwig, 223. 227.
Tilbury, Ch., 252.
Timanoff, Vera, 265.
Tinel, Edgar, 29.
Titta-Ruffo (Sänger) 188.
Tittel, Bernhard, 255.
Toch, Ernst, 132.
Tödten, Paul, 321.
Toldy, Ladislaus, 321.
Tomkins (Komponist) 230. 232.
Tömlich, R., 137.
Tonhalle-Quartett, Zürcher, 395.
Tonkünstler-Orchester(Berlin)24.
Tonkünstler-Orchester(München) 137. 200. 326. 328.
Tonkünstler-Orchester (Wien) 128. 203.
Tonkünstlerverein (Dresden) 195.
Tonkünstlerverein (Neustrelitz) 327.
Tonkünstlerverein, Schweizerischer, 393 ff (12. Fest des Sch. T. in Vevey).
Tonkünstlerverein (Straßburg) 201.
Toonkunst-Quartett (Haag) 132.
Tordek, Ella, 251.
Torrefranca 201.
Toscanini, Arturo, 254.
Tosoni (Sänger) 140.
Trägner, Heinrich, 258.
Trio, Frankfurter, 132.
Trio, Holländisches, 121. 191.
Trio (Manchester) 199.
Trio, Nordisches, 128.
Trio, Pariser, 298.
Trio, Rheinisches, 196.
Trio, Russisches, 194. 199. 323. 327.
Trio-Vereinigung, Frankfurter, 132.
Troitzsch, Maximilian, 198.
Trostorff, Fritz, 112.
v. Trzaska, Adele Ries, 197.
Trzcinski, T., 326.
Tschaikowsky, Peter, 15. 20. 21. 22. 34. 42. 43. 106. 115. 119. 122. 127. 129. 130. 133. 134. 135. 190. 194. 196. 199. 256. 260. 261. 264. 266. 319. 320. 321. 323. 324. 325. 327. 331.
Tua, Teresina, 44.
Turcat, André, 195.
Türk, M., 326.
Türnpu, Konstantin, 265.
Turul (Männergesangverein in Budapest) 321.
Tyssen, Josef, 298.
Ucko, Paula, 139. 323.
Uhlig, Bernhard, 134.
Uhlitzsch, Georg, 318.
Ulbrich, Lisbeth, 315.
Ullerich, Frieda Luise, 125.
v. Ulmann, Albrecht, 116.
Ulrici, Wilhelm, 186.
Unger, Camilla, 117.
Unkenstein, Berthold, 391.
Unterstein, Erna, 192.
Urbaczek, Paula, 316.
Urlus, Jacques, 198. 251. 254. 256. 257. 259. 315. 317.
Urspruch, Anton, 306.
Ursula-Mädchenchor(Berlin)193.
Urtel, Elisabeth, 135.
Vágó-Lénárt, Gita, 129.
Vanderstetten, Emil, 255.
Vas, Sandor, 134. 198.
Vaterhaus, Hans, 260.
v. Vecsey, Franz, 44. 196.
Veit, August, 314.
van de Velde 234.
da Venosa, Gesualdo, 232.
Verdi, Giuseppe, 6. 30. 54. 55. 58. 60. 185. 186. 253. 260. 262. 263. 328. 349.
Verein für klassischen Chorgesang (Nürnberg) 200.
Verein für klassische Kirchenmusik (Stuttgart) 139. 202.
Verein für Kunst und Wissenschaft (Verden) 330.
Verein, Kaufmännischer (Magdeburg), 199.
Verein der Musikfreunde (Kiel) 324.
Verein der Musikfreunde(Lübeck) 262.
Verein der Künstler und Kunstfreunde (Wiesbaden) 267.
Verein, Musikpädagogischer (Dresden), 195.
Verein, Philharmonischer (Mannheim), 199. 263.
Verein, Philharmonischer (Nürnberg), 200.
Verein, Philharmonischer (Worms), 330.
Verein zur Pflege hebräischer Musik (Berlin) 125.
Vereinigung für alte Musik, Deutsche, 137.
Vereinigung für kirchlichen Chorgesang (Lübeck) 263.
Verhagen, Balthasar, 132.
Verhey, Anton, 298.
Verlaine, Paul, 249.
Verne, Adela, 136.
Verovio, Simone, 230.
Viardot-Garcia, Pauline, 53.
Vicentino, Nicola, 232.
Victor, Charles, 252.
Viktoriatheater (Berlin) 6.
Vincent, Ruth, 135.
Vinci, Leonardo, 218.
Viotta, Henri, 132. 298.
Virdung, Sebastian, 229.
Visconti (Regisseur) 187.
Vivaldi, Antonio, 135. 200.
Vogel, Luise, 327.
Vogelstrom, Fritz, 188.
v. Voggenhuber, Vilma, 53.
Vóghera, Tullio, 319.
v. Voigtlaender, Edith, 322. 327.
Voisin, Hugo, 188.
Vokalquartett, Berliner, 260.
Vokalquartett, Kopenhagener, 133.
Vokaltrio, Nordisches, 329.
Volbach, Fritz, 203. 267. 329.
Volkmann, Robert, 200. 201. 331.
Volksgesangverein, Deutscher (Prag), 138.
Volkskonzerte (Kiel) 324.
Volkssingakademie (Dresden) 195.
Volks-Symphoniekonzerte (Koblenz) 325.
Vollhardt, Reinhard, 331.
Völlmar, Henri, 132.
Vortisch, Frl., 326.
Voß, Fredrik M., 130.
Voß, Otto, 263. 330.
della Vrancea, Cella, 329.
Vuillaume, J. B., 268.
Vuškovič (Sänger) 314.
Wachtel, Theodor, 6. 60.
Waetzoldscher Männergesangverein 258.
Wagenaar, Johan, 132.
Waghalter, Ignatz, 121. 314 („Der Teufelsweg". Uraufführung in Berlin).
Waghalter, W., 260.
Wagner, Adolf, 272. 278.
Wagner, Albert, 279.
Wagner, C. Fr. W., 280.
Wagner, E., 137.
Wagner, Franz, 131.
Wagner, Minna, 79. 274. 277.
Wagner, Peter, 306.
Wagner, Richard, 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 15. 17. 47. 52. 53. 54. 57. 58. 59. 60. 61. 64. 66. 79 ff (R. W. und Meyerbeer). 108. 113. 115. 118. 119. 123. 128. 131. 133. 134. 135. 136. 138. 139. 171 ff (R. W. und Meyerbeer, ein Nachtrag). 179. 182. 185. 186. 188. 190. 191. 194. 196. 197. 198. 199. 201. 213. 218. 220. 224. 244. 252. 253. 254. 256. 258. 262. 263. 264. 266. 267. 268. 271 ff (R. W.s Autobiographie). 308. 316. 317. 318. 320. 321. 322.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

324. 325. 327. 329. 331. 336. 337. 338. 339. 345. 347. 348. 349. 354. 387. 388.
Wagner, Siegfried, 56. 111. 118. 128. 185. 198. 264.
Wagner, Willibald, 123.
Richard Wagner-Archiv 81.
Richard Wagner Stipendien-Stiftung 262. 329.
Richard Wagner-Verband deutscher Frauen 188. 198.
Rich. Wagnerverein, Berliner, 59.
Richard Wagner-Verein (Darmstadt) 129. 321.
Wagner-Verein (Haag) 132.
Wagner-Verein (Plauen i. V.) 328.
Walch, A., 321.
v. Waldbauer, Emerich, 124.
Waldbauer-Quartett 129.
Walenn-Quartett 261.
Walewski (Komponist) 326.
Walhalla-Theater (Berlin) 64.
Walker, Edith, 115. 253. 298.
Wallaschek, Richard, 178.
Walldorf (Sänger) 123.
Wallenl, Lilli, 251.
Wallerstein, Lothar, 138.
Wallerstein, Therese, 138.
Wallnöfer, Adolf, 136. 264.
Walput (Komponist) 119.
Walter, Bruno, 201. 202. 341.
Walter, George A., 119. 196. 260. 328. 391.
Walter-Choinanus, Iduna, 327.
Walther, Johann, 109.
Wambach, Emile, 119.
Warbeck, Gustav, 186.
Ward (Sängerin) 154.
Waschow, Gustav, 114.
Wassenhoven, Konstantin, 197.
Wassilenko, Sergei, 263.
v. Weber, Carl Maria, 4. 106. 112. 113. 119. 128. 131. 138. 179. 197. 207. 217. 219. 251. 257. 271. 278. 279. 324. 325. 327.
Weber, Wilhelm, 256.
Wedekind, Erika, 195. 321. 326. 327.
Wegeler, Franz, 97.
Wegener, William, 253.
Weidt, Carl, 263.
Weidt, Lucie, 190.
Weigl, Karl, 202.
Weigmann, Friedrich, 111.
Weil, Hermann, 188. 260.
Weinberger (Verlag) 358. 360.
Weingarten, Paul, 123.
Weingartner, Felix, 23. 24. 55. 106. 115. 128. 134. 137. 138. 160. 169. 199. 258. 260. 312. 319. 326. 327. 387.
Weinmann (Geiger) 138.
Weinreich, Otto, 331.
Weis, Karl, 256.
v. Weis-Ostborn, Julius, 322.
Weisbach, Harry, 122.
Weismann, Julius, 124. 126. 136. 260. 328. 329.
Weiß, Franz, 322.
Weißmann, Adolf, 6. 140.
Weißenborn, Hermann, 128. 264.
Weitzmann, K. Fr., 234.
Wellesz, Egon, 181.
Wellhof, Reinhold, 64.
Weltmann, Fery, 123.
Weltmann, Rozsi, 123.
Wendel, Ernst, 134. 138. 194. 198.
Wendling, Carl, 202. 322. 328.
Wendling-Quartett 139. 202.
Wenzel (Komponist) 315.
Werner-Jensen, Paula, 321.
Werner, Max, 329.
Werner, Theo A., 316.
Wernow, Felix, 131.
Wertheim, Julius, 131. 132. 135. 263.
Wesendonk, Mathilde, 256. 275. 276. 277. 280. 281.
Wesendonk, Otto, 273. 276.
Wessely-Quartett 261.
Westphal, Rudolf, 245.
Wetz, Richard, 124.
Wetzel, Hermann, 237.
Wetzel (Pfarrer) 278.
Weymann, Wesley, 262.
White, Gleesen, 252.
Whithers (Ehepaar) 261.
Wjalzewa, Anastasia, 265.
Widen, Else, 137.
Widor, Charles-Marie, 122. 129.
Wiebel (Klarinettist) 322.
Wieck, Clara, 226.
Wiedey, Ferdinand, 118.
Wiegand, Fedor, 389.
Wiegand-Dallwigk 322.
Wieland, Chr. M., 217.
Wiemann, Robert, 266.
Wieniawski, Henri, 43. 331.
Wiese, Max, 192.
Wietrowetz, Gabriele, 45. 261.
Wihan, Hanns, 299.
Wihl, Juliette, 122.
Wiklund, Adolf, 126.
Wildbrunn, Helene, 113.
Wilde, Oscar, 123.
Wilhelmj, A., 268.
Wilke, Theodor, 118.
Wilks, Norman, 127.
Willaert, Adrian, 231. 232.
Wille, Georg, 130. 196.
Wille, P., 197.
Willems (Dirigent) 119.
Williams, Arthur, 127. 263. 319.
Willner, Dr., 314.
Wilms (Domkantor) 194.
Winckelshoff, Heinrich, 187. 252.
Winderstein, Hans, 134. 197. 322.
Winderstein-Orchester 134. 321. 322. 329.
Windesheim, Dora, 193.
Winkelmann, Hans, 253.
Winkler, Emil, 258.
Winkler (Hofrat) 88.
Winternitz, Arnold, 253.
Wirk, Wilhelm, 116.
Wirl, Erik, 114.
Wirth, Emanuel, 34.
Wirth, Herman Felix, 191.
Wirz-Wyss, Klara, 259. 326. 328.
Wisniak, Hans, 111.
Wisniak, Wilhelm, 118. 201.
Witkowski, G., 137.
Witt, A., 298. 299.
Witt, Carl, 186.
de Witt 307.
Witte, Georg Heinrich, 131.
Wittekopf, Rudolf, 112.
Wittenbecher, O., 198.
Wittenberg, Alfred, 44. 258. 327.
Wittgenstein, Caroline Fürstin, 281.
Wittich, Marie, 116.
Wizemann, Geschwister, 261.
Wohlgemuth, Gustav, 134.
Wohllebe, Walther, 256.
Wöhrle, Eugen, 137.
Woiku, Petrescu, 126.
Wolf, Hugo, 10. 29. 48. 126. 180. 192. 199. 258. 264. 319. 321. 322. 324. 328. 329. 331. 343. 344. 346.
Wolf, Otto, 116. 137.
Wolf, Wilhelm, 256.
Wolf (Sänger) 317.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 10. 61. 114. 186. 253. 255. 258. 315. 316. 322. 331.
Wolff, Erich J., 48. 133.
Wolff, Hans, 315. 322.
Wolff, Hermann, 13. 16. 17. 19. 29. 76.
Wolff, Paul, 118.
Wolfrum, Philipp, 197.
Wolfsthal, Bronislaw, 317.
Wolfsthal, Emma, 326.
Wolfsthal, M., 326.
Wolfgandt, Edgar, 134. 258. 391.
Wolschke, Carl, 134.
Wolter, Minnie, 112.
v. Wolzogen, Ernst, 61.
Wood, Henry, 135. 199. 261. 265.
Woodward, G. R., 248.
Woyrsch, Felix, 113 („Der Weiberkrieg". Uraufführung in Dortmund). 130. 135. 265. 329.
Wranitzky, Paul, 217.
Wulflius, Arthur, 265.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wüllner, Franz, 16.
Wüllner, Ludwig, 48. 134. 193. 202. 257. 266. 325.
Wunderlich, Philipp, 259.
Wünsche, M., 198.
Wurm, Mary, 236.
Wyß, Robert, 202.
Young (Sängerin) 154.
Ysaye, Eugène, 43. 129. 193. 194. 195.
Zack (Komponist) 322.
Zador, Desider, 298. 314.
v. Zadora, Michael, 42. 201.
van Zanten, Cornelie, 236.
Zarlino, Gioseffo, 232.
v. Zawilowski, Conrad, 260.
Zeiler, Robert, 123. 192.
Zeiller, Richard, 159.
Zeise, Olga, 192.
Zellner, Leo, 124.
Zelter, Karl Friedrich, 5. 179.
Zemanek, Wilhelm, 138.
v. Zemlinsky, Alexander, 115. 202.
Zepler, Bogumil, 316 („Monsieur Bonaparte". Uraufführung in Leipzig).
Zerener, Valdis, 200.
Zernik 323.
v. Zesen, Philipp, 178.
Zichy, Johann Graf, 112.
Ziegler, Karl, 256.
Zilcher, Hermann, 258.
Zimbalist, Efrem, 126. 133. 198. 201. 324. 331.
Zimmer, Albert, 195.
Zimmermann, Ludwig, 252.
Zinkeisen, Anna, 134.
Zoellner, Heinrich, 138.
Zöhrer, Jos., 322.
Zoilo 306.
Zscherneck, Georg, 197. 200.
Zulauf, Ernst, 186.
Zumsteeg, Joh. Rudolf, 179. 217.
Zuna (Kapellmeister) 314.
v. Zur Mühlen, Raimund, 48.
Zuschneid, Karl, 199. 236.
Zuska, Eleonore, 251.
Zweers, Bernard, 132. 248.
Zweers-de Louw, Dora, 119.
Zwintscher, Rudolph, 131. 233.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Altmann, Wilhelm: Kammermusik-Literatur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken. 107.
Bruns, Paul: Bariton oder Tenor? Ein lösbares Problem der Stimmbildung auf Grund neuer Entdeckungen. 105.
Dittersdorf, Karl: Lebensbeschreibung (Edgar Istel). 180.
Eberhardt, Goby: Mein System des Übens für Violine und Klavier auf psycho-physiologischer Grundlage. 2. Aufl. 389.
— Siegfried: Der beseelte Violinton und die richtige Entwickelung der Technik. 389.
Franz, Robert: Gesammelte Schriften über die Wiederbelebung Bachscher und Händelscher Werke (Robert Bethge). 107.
Galston, Gottfried: Studienbuch. 180.
Grünberg, Max: Methodik des Violinspiels. 247.
v. Jolizza, W. K.: Das Lied und seine Geschichte. 178.
Kinsky, Georg: Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln. I. Bd. 307.
Korganoff, W. D.: Beethoven. Eine biographische Studie. 106.
Kretzschmar, Hermann: Gesammelte Aufsätze über Musik (Alfred Heuß). 388.
Lepanto, J. M.: Sprech- und Gesangsunterricht. Ein Leitfaden der Tonbildungslehre und Vortragskunde. 245.
Louis, Rudolf: Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. Im Anschluß an die Harmonielehre von Louis-Thuille bearbeitet. I. u. II. Tl. 309.
Mayrhofer, Robert: Der Kunstklang. Bd. I: Das Problem der Durdiatonik. 246.
Moser, Andreas: Joseph Joachim. Ein Lebensbild. Neue Ausg. 181.
Oberlander, G.: Die Lehre von den Kirchentonarten und die Bildungslehre der deutschen Volkslieder, nach den Kunstgesetzen der urgermanischen Dichtermusikschule aus vorhomerischer Zeit. 244.
Pirro, André: Joh. Seb. Bach. Deutsche Ausgabe von B. Engelke. 307.
Polak, A. J.: Die musikalischen Intervalle als spezifische Gefühlserreger auch in bezug auf Tonarten und Akkorde. Neue Beiträge zur Lehre von den Tonempfindungen. 308.
Reinecke, W.: Die natürliche Entwickelung der Singstimme vom Leichten zum Schweren fortschreitend in 20 praktischen Übungsstunden. 246.
Riemann, Hugo: Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert. 106.
Rutz, Ottmar: Sprache, Gesang und Körperhaltung. Handbuch zur Typenlehre Rutz. 308.
Schenker, Heinrich: Neue musikalische Theorieen und Phantasieen. 2. Bd. Kontrapunkt, 1. Halbband: Cantus firmus und zweistimmiger Satz. 388.
Stefan, Paul: Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk. 387.
Teuchert, Emil, und Haupt, Erhard Walter: Musikinstrumentenkunde in Wort und Bild. I. Teil: Saiteninstrumente. 389.
Thomas-San Galli, Wolfgang A.: Beethoven und die unsterbliche Geliebte. 309.
Wagner, Peter: Einführung in die gregorianischen Melodieen. Ein Handbuch der Choralwissenschaft. I. Tl. 306.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Aulin, Tor: op. 24. Drei Gedichte von Tor Hedberg für eine Stimme und Klavier. 183.

Bartók, Béla: op. 8. Deux danses roumaines. 311.

Beethoven s. Marteau.

Berneker, Constanz: Drei geistliche Lieder für gemischten Chor a cappella. — „Gott unsere Zuflucht". Kantate für Chor, Soli und Orchester (Orgel). — „Das Heidekind" für Sopran-Solo, gemischten Chor und Pianoforte. — „Brautlied". Duett für Sopran und Tenor mit Begleitung der Orgel. — Chorgesänge aus Schillers „Braut von Messina" für Männerchor, Soli und Orchester. 108.

— Präludium e-moll für Orgel. 109.

Bleyle, Karl: „Heilige Sendung". Für Tenor- und Baritonsolo, gemischten Chor, Knabenstimmen und großes Orchester. 310.

Börresen, Hakon: op. 11. Konzert für Violine. 184.

Bortz, Alfred: op. 6. Ballade für Pianoforte. — op. 7. Drei Tanzcapricen für Klavier. 311.

van den Brandeler, Henriette J.: Drie liederen voor Sopraan met Klavierbegleiding. 250.

Breithaupt, Rudolf Maria: op. 2. Sechs Lieder. 249.

Brogi, Renato: Trio in Mi minore per Violino, Violoncello e Pianoforte. 184.

Burmeister, Richard: op. 16. Vier Lieder. 110.

— op. 17. Drei Kinderlieder. 110.

Claußnitzer, Paul: op. 26. Zehn Choralvorspiele für Orgel. 182.

Collegium musicum. Herausgegeben von Hugo Riemann. No. 45—47. 109.

Dannehl, Franz: op. 45, 49, 50, 51, 54. Lieder, Gesänge und Balladen. 312.

Debussy, Claude: Préludes pour Piano. I. — „La plus que lente". Valse pour Piano. — „Le Promenoir des deux Amants". 108.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 17. Jahrg. J. J. Fux: Constanza e Fortezza. 181.

Diepenbrock, Alphons: Drei Lieder. 249.

Eberhardt, Goby: Studienmaterial zu meinem neuen System des Übens für Violine. 110.

Fibich, Zdenko: Trio (f-moll) für Violine, Violoncello und Klavier. 250.

Fiorillo s. Marteau.

Franck, Richard: op. 50. Konzert für Klavier mit Orchester. — op. 51. Sonate für Pianoforte. 183.

Frey, Martin: op. 29. Fünf neue Kinderlieder mit Klavierbegleitung. — op. 16, 17, 18. Lieder fürs Haus. — op. 28. Soldatenlieder für kleine Rekruten. — op. 30. Allerlei Neck- und Liebeslieder. 182.

Frijs, Emil: op. 4. Drei Wiegenlieder für eine Singstimme und Klavier. 311.

Gaviniés s. Marteau.

Gerhardt, Paul: op. 11 No. 2. Fuge g-moll für Orgel. 109.

van Gilse, Jan: Variationen über ein holländisches Liedchen für Orchester. 107.

Gretscher, Philipp: op. 63. Drei Lieder für dreistimmigen Frauenchor und Klavier. — op. 52. Drei leichte Gesänge für dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung. 108.

Haas, Joseph: op. 17. Drei Gesänge nach Gedichten von Martin Greif für Männerchor. — op. 26. Drei heitere Lieder für vierstimmigen Männerchor. 181.

Harder, Joh.: „Frühlingswanderung". Eine Kindersymphonie. 310.

Heger, Robert: op. 14. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. 313.

Helstad, Gustav: op. 13. Sonate for Violin og Klaver. 184.

Henriques, Fini: op. 31. Kinder-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. 184.

Honigberger, E.: op. 1, 2, 3, 4. Klavierstücke und Lieder. 250.

Hubay, Jenö: Neuausgaben von Rode: 24 Caprices; Saint-Lubin: 6 grands Caprices. 250.

Hutter, Herman: Balladen für Männerchor. op. 25: „Heilke Torben". op. 53: „Jane Grey". 247.

Ingenhoven, Jan: Symphonisches Tonstück No. 3 „Romantisch" für kleines Orchester. 248.

Jongen, Joseph: op. 18. Concerto pour Violoncelle et Orchestre. 312.

— op. 34. Deuxième Sonate pour Violon et Piano. 313.

Kienzl, Wilhelm: op. 81. Fünf Gesänge. 109.

— op. 82. Fünf Gesänge für eine hohe Singstimme mit Klavier. 183.

Koch, Hermann Ernst: op. 6. „Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen." Kirchenmusik für das Totenfest, für gemischten Chor, Solo, Orchester und Orgel. — op. 2. Pastorale über den Choral „In dulci jubilo" für vierstimmig gemischten Chor (oder dreistimmigen Frauenchor), Sopransolo, drei Streichinstrumente, Oboe, Englisch Horn und Orgel. 247.

— op. 10. Partite und Doppelfuge über „Jesu meine Freude". 109.

Kouznetzoff, A.: op. 17. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. 183.

Krause, Paul: Moderato maëstoso und Adagio für Orgel. 182.

Kreutzer s. Marteau.

Loewe, Carl: „Das Sühnopfer des neuen Bundes". Passionsoratorium in drei Abteilungen. 309.

Loser, Victor August: op. 9. Drei Lieder. — op. 14. „Der Zauberlehrling". — op. 15. Vier Lieder und Balladen von Goethe. 183.

Marteau, Henri: Neuausgaben von Beethoven: Konzert op. 61, Romanzen op. 40 und 50; Fiorillo: 36 Capricen; Gaviniés: 24 Matinées; Kreutzer: 40 Etüden; Rode: 24 Capricen. 250.

Mendelssohn, Arnold: Sechs Lieder. 109.

Molique, Bernhard: Drei Kadenzen zu Beethovens Violinkonzert. 184.

Nagler, Franciscus: op. 57. Aus Karl Stielers „Wanderzeit". Acht Lieder für gemischten Chor. 181.

Neupert, Edmund: 33 Etüden (Ignaz Friedman). 313.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

v. Othegraven, August: op. 39. „Georg von Fronsperg". Zwei Gesänge für Männerchor. 181.
van der Pals, Leopold: op. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8. Lieder und Gesänge. 249.
Petri, Theodoric: Piae Cantiones A collection of Church and School Song, chiefly Ancient Swedish originally published in A. D. 1582. Revised and reedited . . . by G. R. Woodward. 248.
Piae Cantiones s. Petri, Theodoric.
Pugnani, Gaetano: Sonate E-dur für Violine und Pianoforte (Rosario Scalero). 184.
Rebay, Ferdinand: op. 30. Lieder aus Reimanns Deutscher Liedersammlung für vier Frauenstimmen mit Klavierbegleitung. — op. 31. Lieder für gemischten Chor a cappella. 107.
Reger, Max: Präludium und Fuge No. 2 g-moll für Violine allein. 184.
— op. 103B. Zwei kleine Sonaten für Violine und Klavier. 313.
Reger, Max: op. 113. Quartett für Violine, Bratsche, Violoncell und Klavier. 313.
Robelt, Tito: Klavierstücke. Prélude brillant; Trois croquis pittoresques; Boléro de concert; Deux Mazurkas; Deux poèmes fugitifs; Six poésies musicales. 182.
Rode s. Marteau und Hubay.
Saint-Lubin s. Hubay.
Saint-Saëns, Camille: op. 132. „La muse et le poète". Duo pour Violon et Violoncelle avec Piano. 184.
Scalero, Rosario: op. 8. Vierzehn Variationen über ein Thema von Mozart; op. 12. Sonate; op. 15. Suite in altem Stil; op. 16. Drei Walzer-Capricen; Drei Stücke. Sämtlich für Violine und Klavier. 184.
Schilling, Alfred: op. 12. Zehn größere Vorspiele für die Orgel. 108.
Schmalstieh, Clemens: op. 27. Suite de carnaval. 5 morceaux pour Piano. 311.
Schütt, Edouard: op. 89. Sérénades pour Piano. 311.
Sibelius, Jean: op. 19. Impromptu für Frauenchor und Orchester. 311.
— op. 60. Zwei Lieder aus Shakespeare's „Was ihr wollt". 312.
Stamitz, Karl: Konzert in B-dur für Violine (Hans Schuster). 313.
Weingartner, Felix: op. 48. Sechs Lieder. 311.
Weismann, Julius: op. 29. Wunderhornlieder. 250.
Wellhausen, M.: Drei Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn" für eine mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. 182.
Wick, Bruno: op. 1. Drei Tonstücke für Harmonium. 182.
Woyrsch, Felix: op. 54. „Da lachte Schön-Sigrid". Ballade für Chor und Orchester. 310.
Zolotareff, B.: op. 25. Troisième Quatour pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. 110.
Zweers, Bernard: „Aan de Schoonheid", für Soli, gemischten Chor und Orchester. 248.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Abert, Hermann: Die Riemann-Festschrift. 173.
— 3. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien. 173.
Allgemeine Musik-Zeitung (Berlin): Mili A. Balakirew. 177.
Altmann, Wilhelm: Das moderne Opernrepertoire der zehn Spielzeiten 1899/1900 bis 1908/09. 177.
Andro, L.: Wiener Opernbilanz 1909/10. 177.
— Der Trust der Komponisten. 239.
Apitz, G.: Die segensreiche Wirkung der richtigen Atmung beim Schulgesange. 101.
Arend, Max: Ist „Die Maienkönigin" ein echter Gluck? 302.
Auer, Max: Klangtheoretische Vorträge in Salzburg. 302.
— Harmonieprobleme und ihre Lösung nach der Theorie Robert Mayrhofers. 302.
Badischer General-Anzeiger (Mannheim): Über die Empfindlichkeit. 241.
Batka, Richard: Liliencron und die Musik. 239.
— Zur Naturgeschichte des Volksliedes. 240.
— Einmalige Musikgenüsse. 304.
— Das Melodrama. 304.
— Gustav Mahler. 382.
Bekker, Paul: Berliner Operntheater. 239.
— Gustav Mahler. 381, 383.
Berliner Börsen-Zeitung: Richard Wagner in Venedig. 240.
Berliner Morgenpost: Brief Beethovens an Naegeli. 243.
Beutler, A.: Neue Bahnen im Notengesangunterricht. 101.
Bienenfeld, Elsa: Gustav Mahler in Wien. 382.
Blaschke, Julius: Aus dem Musikleben der Königin Luise von Preußen. 302.
Bloch, Iwan: Kulturpsychologisches zum „Rosenkavalier". 242.
van den Borren, Charles: Les séances de musique ancienne organisées par la Section belge de la S. I. de Musique, à l'exposition d'Art belge au XVII^e siècle. 174.
Bouyer, Raymond: L'évolution de nos programmes militaires et Berlioz au jardin. 175.
— Critiques musicaux de jadis ou de naguère. 175.
Brancour, René: Quelques lettres de Stephen Heller. 175.
Bräutigam, S.: Carmen und Friedrich Nietzsche. 301.
Busoni, Ferruccio: Studienbuch von Gottfried Galston. 102.
— Ce que doit être un grand pianiste. 176.
B. Z. am Mittag (Berlin): Gustav Mahler. 381.
— Äußerungen über Mahler. 386.
Chaix, Ch.: L'oeuvre d'orgue d'Otto Barblan. 176.
Choisy, Frank: Claude Debussy. 175.
Combe, Edouard: Droits d'auteur. 176.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Combe, Edouard: Le nom et le talent. 176.
Conze, Johannes: Klangmomente. 176.
— Die Ausbildung der Mittelhandmuskeln. 177.
— Künstlerische Anschauung. 238.
— Franz Xaver Haberl †. 238.
Cramer, Hermann: Führer durch die Violoncell-Literatur. 302.
Dannreuther, Edward: Musikalische Ornamentik. 302.
Dauriac, Lionel: Note sur l'inspiration musicale. 176.
Decsey, Ernst: Joseph Marx und seine Lieder. 301.
Denéréaz, Alex: A propos du 75me anniversaire de Felix Draeseke. 176.
Dent, Edward J.: The Wasps of Aristophanes at Cambridge. 173.
Deutsche Sängerbundzeitung (Leipzig): Streiflichter auf den modernen Gesangunterricht. 303.
Diesterweg, Moritz: Hie Weingartner, hie Hülsen. 177.
Draber, H. W.: Der Musiker im Londoner Salon. 102.
— Konzertprogramme der Solisten. 103.
— Mahlers 8. Symphonie. 103.
— Camille Saint-Saëns. 103.
Dubitzky, Franz: Die Pflanzen in der Musik. 302.
— Über Komponistenhonorare.
Dwalshauvers, Dr.: Technique pianistique. 174.
— Horizontalistes. 174.
— Oreille et harmonie. 174.
— Musique nouvelle. 175.
Ehlers, Paul: Das 46. Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins in Zürich. 177.
— Gustav Mahlers 8. Symphonie. 238.
— Zum Rassenproblem in der Musik. 239.
Eichborn, K.: Friedrich Silcher. 302.
— Männergesang und Volkskunst. 303.
Eltlin, J.: Mathis Lussy. 101.
Epstein, Julius: Erinnerungen an meinen Schüler Gustav Mahler. 386.
Ergo, Em.: Musique nouvelle. 175.
— L'oraison funèbre de la mélodie. 175.
Ernest, Gustav: Michelangelo und Beethoven. 238.
La Fédération Artistique (Brüssel): Orchestre et clavecin bien temperé. 175.
— La lutherie moderne et la lutherie ancienne. 175.
— Notice sur le Quatuor. 175.
— Mozart en Belgique. 175.
Fiege, Rudolf: Die Berliner Kgl. Oper in der Spielzeit 1909/10. 177.
Fischer, Hans: Musik und Tanz bei den Eingeborenen in Südwestafrika. 176.
Frankfurter Zeitung: Erinnerungen an Mahler. 383.
Freiesleben, Gerhard: Tondichter und Textdichter. 303.
Friedrich, C.: Die Tonhallegesellschaft in Zürich. 177.
Fritzsche, G.: Noch einige Volkslieder aus dem Erzgebirge. 100.
Gheusi, P. B.: Paul Vidal. 300.
Göhler, Georg: Gustav Mahler. 104.
— Wie gründet und leitet man Chorgesangvereine? 303.
Gräflinger, Franz: Eine verschollene Festkantate von Anton Bruckner. 302.
v. Günther, C.: Karl Klindworth. 302.
Gutzmann, Hermann: Über die Geschicklichkeit der Stimme. 101.
Hähn, Richard: Die italienische Gesangsmethode. 238.
Hamburgischer Correspondent: Psychologische Wirkungen der Musik. 241.
Hanauer, Dr.: Une bibliothèque musicale populaire. 175.
Hannoverscher Courier: Persönliche Erinnerungen an Anton Bruckner. 243.
Hasse, Karl: Von einem Regerianer. 102.
Heinrich, Traugott: Buchstabe und Laut. 101.
Hennig, Richard: Neue Mitteilungen zur Biographie Otto Nicolais. 177.
Herbart, Robert: Berühmte Kapellmeister am Stadttheater in Zürich. 177.
Heuß, Alfred: Bachs Choral und die Gemeinde. 173.
— Über das 46. Tonkünstlerfest des Allgem. Deutschen Musikvereins in Zürich. 173.
— Händels „Joseph und seine Brüder" in der Einrichtung von Chrysander-Seiffert. 173.
— Nochmals Bachs Choral und die Gemeinde. 173.
Heuß, Alfred: Eine Vorführung altfranzösischer Tänze in Dresden. 174.
Hirschberg, Leopold: Zu Beethovens 140. Geburtstage. 303.
Hoffzimmer, Ernst: Technik als charakterisierende Bewegung. 177.
Holtzmann, Robert: Gustav Mahler und seine 8. Symphonie. 238.
Honold, Eugen: Francesco Maria Veracini. 302.
— Alte Meistergeigen. 302.
v. Hornbostel, Erich M.: U. S. A. National Music. 174.
v. d. Hoya, Amadeo: Vom Stundengeben und -nehmen. 104.
Hübner, Otto R.: Wider die Schundmusik. 238.
Humbert, Georges: Musiques nouvelles. 176.
— La VIIIme Symphonie de Gustave Mahler. 176.
Isler, Ernst: Die Entwickelung Zürichs zur Musikstadt. 102.
Istel, Edgar: La personnalité et la vie de Gustave Mahler. 176.
— Richard Wagners C-dur Symphonie. 303.
Janetschek, Edwin: Chorgesangschulen als Bildungsmittel der Gesangvereine. 303.
Jaques-Dalcroze, Émile: Die rhythmisch-gymnastische Methode. 303.
Kaiser, C.: Die Grundlage der deutschen Gesangstechnik. 303.
Kaiser, Georg: Pergolesi, Gluck und Weber im Lauchstädter Theater. 174.
Kammerer, Paul: Entstehung und Weiterentwickelung des musikalischen Talents. 305.
Karlyle, C.: Die verballhornte „Salome" in London. 104.
Karpath, Ludwig: „Parsifal" für Bayreuth. 301.
Keller, Adolf: Carl Hopfe †. 102.
Klanert, Paul: Theodor Streicher. 101.
— Die Lauchstädter Opernaufführungen. 177.
Klatte, Wilhelm: Was muß der Musikstudierende von seinem Studium wissen? 177.
— Aloys Obrist †. 177.
Kling, H.: Chronique musicale. 174.
— Deux pianistes virtuoses du temps passé. 175.
— La question des „Hugenots". 175.
Knayer, C.: Alfred Kalnin. 302.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Koch, Matthäus: Lichtblicke in die Mysterien der Harmonie. 301. 302.
Kohut, Adolph: M. G. Saphir und seine Beziehungen zur Musik und zum Gesang. 300.
— Fritz Reuter und die Musik. 303.
v. Komorzynski, Egon: Beethovens „Egmont"-Musik. 301.
Korngold, Julius: Gustav Mahler. 378.
Krueger, Felix: Mitbewegungen beim Singen, Sprechen und Hören. 173.
Kruse, Georg Richard: Wilhelmine. 300.
— Otto Nicolai als Liederkomponist. 302.
Kunwald, Ernst: Berliner Konzertpublikum. 241.
Kwast, James: Max Reger als Kammermusik- und Klavierkomponist 176.
Laker, Karl: Vereinfachung der Notenschrift und die Einführung in die Musiklehre. 100.
Landormi, P.: L'inspiration musicale. 176.
Lang, Joseph: Conradin Kreutzer. 303.
— Die Fermate. 303.
— Franz Abt. 303.
Lavoye, Louis: La musique au pays de Liège. 174.
Lewinski, Josef: Vom Singen. 302.
Leichtentritt, Hugo: Wilhelm Friedemann Bach. 104.
— Ältere Musik in Berlin während der Konzertsaison 1909/10. 173.
Leo, Maria: Praktische Reformarbeit auf dem Gebiete des Schulgesanges. 302.
Löbmann, Hugo: Einiges über Tonbildung in der Schule. 100.
— Ein vergessenes 100jähriges Jubiläum (H. G. Nägeli). 303.
Lüdecke, H.: Wie läßt sich das Interesse der Schüler am Volksliede beleben? 101.
— Auf natürlichem und selbständigem Wege zum bewußten Notensingen. 101.
Ludwig, Friedrich: Zur „modalen Interpretation" von Melodieen des 12. und 13. Jahrhunderts. 174.
Maclean, Charles: Mackenzie's „Colomba". 173.
— Oberammergau. 174.
Maecklenburg, Albert: Aus der Werkstatt des Pianisten. 302.
Malsch, Karl: Die Heidelberger Bachvereins-Jubelfeier. 174.
Mauclair, Camille: Psychologie de la vie de Schumann. 176.
Mayr, Wieland: Un orchestre interurbain. 176.
Mensch, E.: Über Operntexte. 103.
Der Merker (Wien): Gustav Mahler. 385.
Meyer, Oscar: Edvard Grieg, wie ich ihn kannte. 302.
v. Mojsisovicz, Roderich: Bayreuth nach 1913. 177.
— Praktische Kompositionslehre. 302.
Monatsschrift für Schulgesang (Essen): Karl Reinecke †. 100.
— Zur staatlichen Gesanglehrerprüfung in Preußen. 100.
— Friedrich Silcher. 100.
— Die neue Prüfungsordnung für Gesanglehrer und -lehrerinnnen in höheren Lehranstalten in Preußen. 100.
— Karl Heinrich Zoellner. 101.
— Luigi Cherubini. 101.
— Wilhelm Friedemann Bach. 101.
Monod, Edmond: Une nouvelle notation musicale. 176.
— Hommage à Leschetitzky. 176.
Moser, Hans Joachim: Der Zusammenschluß der sächsischen Kunstpfeifer 1653. 174.
da Motta, José Vianna: Karl Klindworth. 238.
Münnich, Richard: Robert Schumann. 100.
— G. B. Pergolesi. 101.
Nef, Albert: Operetten. 102.
Neue Freie Presse (Wien): Das Schubert-Wirtshaus. 240.
— Hoftheaterdirektor. 378.
Neue Musikzeitung (Stuttgart): Heinrich Werner. 302.
Niemann, Walter: Wie sollen wir schreiben? 103.
— Rußlands Klaviermusik. 301.
Niggli, A.: Das Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins vom 9. bis 12. Juli 1882 in Zürich. 102.
Nist, Ray: Musique nouvelle. 175.
Paetow, Walter: Max Reger. 176.
Paul, Ernst: Tonwortmethode und Stimmbildung. 100.
— E. Jaques-Dalcroze in Dresden. 100.
— Halsmuskelstarre. 101.
— Reformschriften. 100.
— Zur ersten Wiederaufführung des Weihnachtsoratoriums von Heinrich Schütz in Dresden. 101.
v. d. Pfordten, Hermann Frhr.: Joseph Haydn. 239.
— Aus Carl Maria v. Webers Schriften. 240.
Pougin, Arthur: J.-B. Weckerlin. 175.
— Balakirew. 175.
— Madame Ugalde †. 175.
— Rameau à Lyon. 175.
Preising, J.: Über das Dirigieren. 304.
Prelinger, Fritz: Brahms und sein Violinkonzert. 101.
— J. Amberg. 101.
— NeueBeethoven-Literatur. 102.
Prod'homme, J.-G.: Spontini et Ch. Gounod. 173.
Puttmann, Max: Karl Bleyle. 300.
Quast, Rudolf: Die Ästhetik der Operette. 177.
Reuß, Eduard: Felix Draeseke. 239.
Rheinische Musik- und Theater-Zeitung (Köln): Ein Reisebrief von Hector Berlioz. 300.
— Fünf Briefe von Joseph Joachim an Ferdinand Hiller. 300.
— Georg Hüttner. 301.
— Goldene Worte von Liszt. 301.
— Zur Entwickelung des Konsonanzgefühls. 301.
— Der Künstler und sein Werk. 301.
Riemann, Hugo: Johann Stamitzs Melodik. 301.
Riemann, Ludwig: Das Geheimnis der Tonmessung. 100.
— Das Volkslied im niederrheinischen Industriegebiet. 303.
v. Riesemann, Oskar: Das Münchener Strauß-Fest. 102.
Rolland, Romain: La lumière du soleil. 176.
Rosenthal, Felix: Über Richard Wagners „Meistersinger". 176.
de Rudder, May: Quelques mots sur le théâtre lyrique contemporain. 176.
— Schumann en voyage. 176.
— Richard Wagner et Venise. 176.
Rutz, Ottmar: Der Gemütsausdruck in der Musik. 302.
Rychnovsky, Ernst: Angelo Neumann. 104.
Sachs, Curt: Die Berliner Beethovenbriefe. 174.
Schäfer, Oscar: Das System der organischen Harmonielehre Robert Mayrhofers. 100.

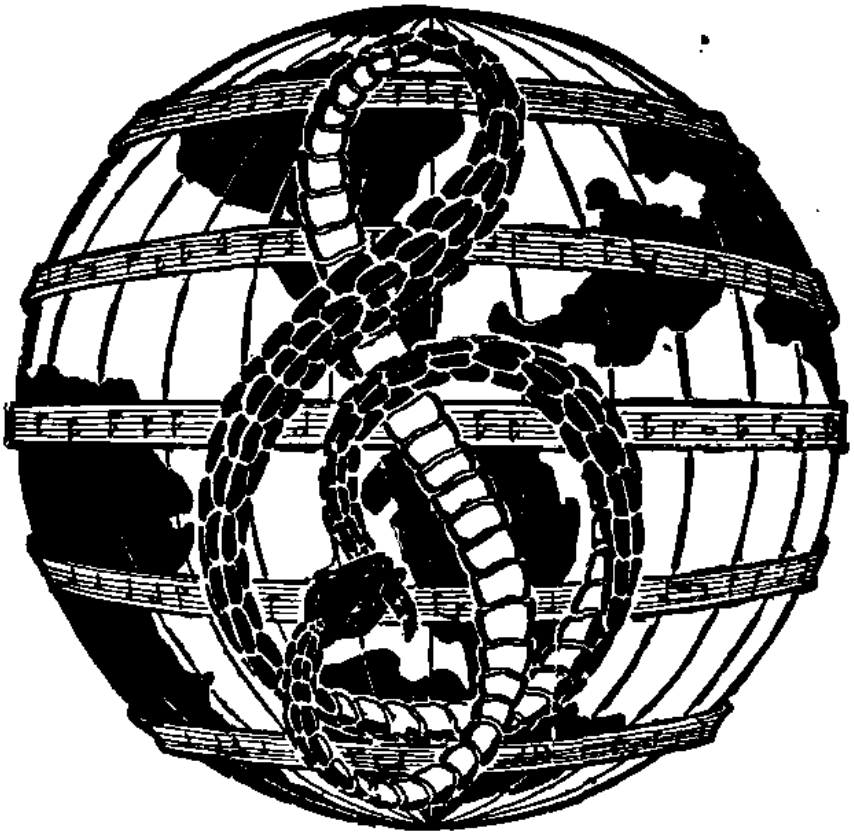
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schäfer, Oscar: Das monistische Harmoniesystem Capellens. 101.
— Streifzüge durch Theorie und Praxis des Gesangunterrichts. 101.
Scharlitt, Bernard: Gespräch mit Gustav Mahler. 379.
Scheidemantel, S.: Erinnerungen an Liszt und Wagner und an ihre Weimarer Zeit. 242.
Schemann, Ludwig: Zum 150. Geburtstage Cherubini's. 300.
Schering, Arnold: Zur Musikästhetik Kants. 173.
Schillings, K.: Stimmbildung. 100.
Schlosser, Heinrich: Gustav Mahler. 384.
Schmidl, Leopold: Aus der Werkstatt des Künstlers. 238.
Schmidt, Karl: Privatkonzerte aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. 174.
— August Halm. 302.
Schmidt, Leopold: Gustav Mahler. 381.
Schmitz, Eugen: Antonio Brunelli als Monodist. 174.
— Die Richard Strauß-Woche in München vom 23. bis 28. Juni 1910. 177.
Schnabel, Artur: Theodor Leschetitzky. 177.
Schnée, Woldemar: Technik und was dazu gehört. 176.
Schneider, Josef: Musikalische Glossen aus Italien. 102.
— Mozart und Österreich. 102.
Schneider, Max: Das 5. deutsche Bachfest in Duisburg. 173.
Schuberth, J.: Erfahrungen mit Eitzschem Tonwort. 100.
Schünemann, Georg: Mozart und Schobert. 176.
Schurzmann, Katharina: Ein musikpädagogischer Versuch. 238.
Schüz, Alfred: Zum Verständnis und richtigen Vortrag von Beethovens f-moll Sonate op. 2. 302.
— Die Kunst der Töne und die Kunst der Farben. 302.
Schwabe, Friedrich: Der Massenbetrieb in den deutschen Opernhäusern. 176.
— Tannhäuser-Aufführungen auf der Naturbühne. 176.
— Aus Zürichs Musikleben im 19. Jahrhundert. 177.
— Die musikalische Ausbildung des Bühnensängers. 238.
Schwarz, Heinrich: Für den Klavierunterricht. 303.
Schweitzer, Albert: La piété de Bach. 176.
Schwers, Paul: Das 46. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich. 177.
— Gustav Mahler †. 385.
Schweizerische Musikzeitung (Zürich): Neues von Franz Liszt. 101.
— Einige Gedanken über unser Männergesangwesen. 101.
— Christoph Schnyder. 102.
— Karl Reinecke †. 102.
— Das Lied und seine Geschichte. 102.
— Gustav Mahler. 386.
Le Senne, Camille: La musique et le théâtre aux salons du Grand-Palais. 175.
Seydel, Martin: Wissenschaft und Kunde, zwei Arten musikalischer Theorie, erläutert an den Rutzschen „Neuen Entdeckungen an der menschlichen Stimme". 173.
Signale für die musikalische Welt (Berlin): Über Regers 100. Psalm. 102.
— Der Vater des Komponisten. 103.
Singer, Edmund: Aus meiner Künstlerlaufbahn. 302.
Soubies, Albert: Le Théâtre Italien à Paris de 1841—1910. 175.
Spanuth, August: Zur Salzburger Mozart-Feier. 102.
— Zur Salzburger Mozart-Feier im ersten Stadium. 102.
— Die Salzburger Mozart-Feier. 102.
— Bezahlende Solisten. 103.
— Mahlers 8. Symphonie. 103.
— Das französische Musikfest in München. 103.
— Zur Ökonomie der kritischen Berichterstattung. 103.
— Felix Draeseke. 103.
— In usum Delphini. 104.
— Gustav Mahler †. 386.
Spiering, Theodore: Zwei Jahre mit Gustav Mahler in New York. 386.
Spiro, Friedrich: Die Konzerte der Mozart-Feier. 102.
— Römische Ausblicke. 104.
— Das Mozart-Fest in Salzburg. 174.
Starmer, W. W.: Chimes. 173.
Stefan, Paul: Zur Uraufführung der 8. Symphonie von Gustav Mahler in München. 302.
Stehle, K. Anton: Die Pariser Tannhäuser-Aufführung vom 13. März 1861. 242.
Steinberg, Julius: Aus Mahlers Prager Kapellmeisterzeit. 380.
Steiner, A.: Richard Wagner in Zürich. 102.
Steinitzer, Max: Die Separatvorstellungen für König Ludwig II. von Bayern. 177.
Sternfeld, Richard: Constanz Berneker. 177.
Stieger, Franz: Dictionayr-Catalogue of 28 015 Operas and Operettes von John Towers. 174.
de Stoecklin, Paul: Gustav Mahler. 386.
Stoessinger, Felix: Konzertglossen. 238.
Strauß, Richard: Der Rosenkavalier. 238.
Thalbitzer, W., und Thuren, Hjalmar: Musik aus Ostgrönland. 174.
Thiessen, Karl: Busoni als Erfinder einer neuen Notenschrift. 103.
Thomas-San Galli: Die Mahlersche „Achte". 300.
— Das französische Musikfest. 300.
— Kunst und Jugend. 300.
— Beethoven als Klavierpädagoge. 301.
— Neues Land. 301.
Tiersot Julien: Pauline Viardot †. 175.
— L.-A. Bourgault-Ducoudray †. 175.
— Les huit scènes de Faust de Berlioz. 175.
— Berlioziana. 175.
Tobias, R.: Andante religioso. 238.
Unger, Max: Gräfin Therese Brunsvik — die unsterbliche Geliebte Beethovens? 177.
Urbach, Otto: Alexander Friedrich von Hessen. 302.
— Metronom - Bezeichnungen klassischer Werke. 302.
Vancsa, Max: Zehn Jahre musikalische Volkserziehung. 104.
La Vie Musicale (Lausanne): Le psaume C de Max Reger. 176.
— Lettres inédites de Pauline Viardot-Garcia. 176.
Vincent, Laura: Das schottische Volkslied. 301.
Vogel, Moritz: Der Gesangunterricht in der Volksschule mit besonderer Berücksichtigung der Unter- und Mittelklassen. 102

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vogel, Moritz: Das Alumneum der Thomasschule zu Leipzig. 303.
Volbach, Fritz: Das Orchester Händels und Bachs. 177.
Webb, F. Gilbert: The king's music. 173.
Weinmann, Karl: Franz Xaver Haberl †. 174.
Wetzel, Hermann: Beethovens Mödlinger Tänze. 173.
Widmann, F.: Zum 70. Geburtstage Alexis Holländers. 100.
Wiedermann, F.: Der neue Gesanglehrplan für höhere Knabenschulen. 101.
Wieniawski, Joseph: Souvenirs de Berlioz. 175.
— Centenaire Chopin. 175.
Wolf, Johannes: Pierre Aubry †. 174.
Wustmann, Rudolf: Wann kam der Gemeindechoral in die Passionsmusik? 174.
Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (Leipzig): English Conducting in 1825. 173.
— New works in England. 173.
— The Channel-Passage and music. 173.
— Purcell by two methods. 173.
— The Freischütz in London 1824. 173.
— Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge, Bd. 34. 173.
— Hubert Parry on J. S. Bach. 173.
— Irish National Song. 173.
— Statistics of I. M. G. Publications. 173.
— Samuel Sebastian Wesley Commemoration. 174.
— Contemporary English Church music. 174.
— English music in the Reign of Edward VII. 174.
— Two histories of English music. 174.
— Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge, Bd. 35/36. 174.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

SONDERHEFT: BERLIN

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen,
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.

Goethe

X. JAHR 1910/1911 HEFT 13

Erstes Aprilheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Dr. Adolf Weißmann

Die Musik der Weltstadt

Einleitung
Vorschau
Das Orchester und seine Dirigenten
Chorgesang
Die Kammermusik
Der Solist
Oper und Operette
Kritik
Ausblick

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK DER WELTSTADT

von Dr. Adolf Weißmann-Berlin

Einleitung

Berlin, so heißt es allgemein, ist der Parvenü unter den Großstädten. Auch in der Musik? Sicher ist, daß der Parvenü in seinem großen Empfangszimmer eine internationale Gesellschaft beisammen sieht, die sich bei ihm wie zu Hause fühlt. Wird es also unserem Herrn Parvenü unangenehm sein, wenn ich in seine Kinderstube hineinleuchte? Es braucht ihm nicht unangenehm zu sein. Schandtaten sind nicht aufzudecken. Wenn er gesündigt hat, hat er's aus Unverstand getan. Oder sagen wir besser: aus Verstand.

Unser musikalischer Herr Parvenü hat keinen Grund, sich seiner Kinderstube zu schämen. Sie ist gut bürgerlich, sie steht in einer anständigen Kleinstadt. Den biederen Berliner Bürgern von Anno dazumal — ich spreche von der Mitte des 18. Jahrhunderts — war alle Neigung zu künstlerischen Exzessen von ihrem possierlichen König Friedrich Wilhelm I. ausgetrieben worden. Es genügte ihm (wie es eigentlich noch jetzt den meisten Königen genügen würde), daß sie unter musikalischer Assistenz beten lernten. Unter Friedrich II. erst wehte ein anderer Wind. Primadonnen, Kastraten, Ballerinen zogen in Berlin ein. Der gute Berliner Bürger aber fragte sich, nachdem einmal die erste Neugier befriedigt war: „Was schert uns eigentlich diese ganze Gesellschaft? Wir verstehen ihre welsche Sprache nicht; wir haben ein Recht, in deutscher Sprache angesungen zu werden." Das geschah aber nicht; und unsere biederen Berliner mußten sich selbst helfen. Wie aber? Sie dachten nach, sie dachten sehr viel nach. Und siehe da! Die ersten Kritiker kamen: Marpurg, Kirnberger, Agricola. Sie nahmen den Mund ein wenig voll. Sie schimpften viel. Sie hatten recht und unrecht. Denn die Musik in den Kirchen, wo Organisten und Sänger sündigten, wie die Musik auf den Straßen, wo die Kurrendeschüler bei Wind und Wetter ein jämmerliches Geheul anstimmten, wie endlich die häusliche, die begeisterte Dilettanten zu gewissen Stunden zusammenrief, mußte den Ohren weh tun. Doch gab es in Berlin zu jener Zeit einen Friedrich II., der mit seinem Flötenspiel die ganze Residenz ansteckte, einen Franz Benda, der seinen böhmischen Musiksinn veredelt hatte, und einen Philipp Emanuel Bach, der sich freilich frühzeitig aus dem Staube machte. Jene von Johann Sebastian Bach völlig hypnotisierten Kritiker gingen, so recht sie manchmal hatten, mit Scheuklappen vor, und sie brauchten sich wirklich gegen eine Musik, die nicht vorhanden war, nicht so sehr zu ereifern. Aber wer sich in Berliner Musikgeschichte vertieft, muß sich von Anfang an mit der Kritik auseinandersetzen. Manchmal scheint sie wichtiger als die Musik. Beide aber, Kritik wie Musik, wuchsen, da J. F. Reichardt von Königsberg 1776 als Kapellmeister nach Berlin kam. Nicht nur, daß die Königliche Kapelle geschuhriegelt wurde, auch die ganze öffentliche, vielmehr halböffentliche Musik hatte zu spüren, daß jemand

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit der Peitsche hinter ihr stand. Dieser echt deutsche Musiker, dem nur der Schuß Berliner Philistertum fehlte, versuchte aber schon 1783 anständige Konzerte, concerts spirituels, ins Leben zu rufen; und er wußte wohl, was er tat, als er den bildungsbedürftigen Berlinern belehrende Programme unter die Nase hielt. Er stach in mehrere Wespennester und machte sich nach Kräften mißliebig.

Inzwischen war eine goldene Zeit auch für Berlin angebrochen. Friedrich Wilhelm II. hatte Friedrich den Großen, den für die Musik längst Toten, abgelöst. Dieser sonst übelbeleumundete Monarch hat den Musikern seine Ehrenrettung zu danken. Sein Cellospiel soll höchst unköniglich gewesen sein. Er lud Quartettspieler und neue Quartette von Haydn, Mozart zu Gaste; er förderte, obwohl von lieben Weiberröcken gern und stark behindert, die deutsche Bühne, der in Mozart und Gluck neue Schutzpatrone erstanden waren. Im Nationaltheater auf dem Gensdarmenmarkt fühlten sich diese bald heimisch. Und das wollte viel besagen, da unsere guten Berliner Bürger den Theaterskandal liebten, eine Prügelei auf offener Szene für ihr Leben gern sahen und durch allerhand Singspiele in diesen Neigungen bestärkt worden waren. Aber die Sänger, und immer vollkommenere, sangen ihnen allmählich den Unsinn aus und bekehrten sie zu andern Idealen. Auch die Balletbeine wurden beweglicher; denn das Publikum mußte sich von solchen Anstrengungen erholen. Aber alles in allem war's eine schöne Zeit.

Das Konzertleben litt immer noch schwer darunter, daß Herren und Damen mit ihrer intimen Unterhaltung selbst das Forte meist stümpernder Instrumente übertönten. Auch in der Kirche ruhte ihr Mundwerk nicht. Aber es beginnt zu tagen. Jene Massendemonstration der ersten „Messias"-Aufführung anno 1786 unter Adam Hiller, aus der Begeisterung des Kronprinzen geboren, zeigt ein krampfhaftes Allegro con fuoco im Berliner Tempo. J. K. F. Rellstab macht in seinem Hause der Stümperei durch positive Leistungen ein Ende, reicht, da er der erste Musikalienhändler ist, Neues zum Spielen und stopft auch dem Nörgler den Mund mit Speise und Trank. Aber noch mehr: Berlin wird schon am Ende des 18. Jahrhunderts durch den in Fasch verkörperten Kontrapunkt erfinderisch. Biederkeit gesellt sich zu Biederkeit, Musikliebe zu Musikliebe, und im Zeichen des a cappella-Gesangs bauen beide dem Berliner Geiste eine Burg: die Singakademie. Kleinbürgerlich und doch stolz beginnt sie; denn sie weist ganz Deutschland den Weg in echt deutsches Gebiet. Doch Stolz wird hier, wo kein Wettbewerb ihn stört, zu Dünkel; und solcher Dünkel verbietet, dem öffentlichen Musikleben nützlich zu sein. Die Singakademie, in der die alte Jungfer tonangebend wird, zeigt schon früh Ansätze zu musikalischer Arteriosklerose. Doch freuen wir uns ihrer zunächst; denn sie sieht auch Beethoven als Gast. Er weiß den König, den Prinzen Louis Ferdinand und selbst die Singakademie zu schätzen, treibt aber auch praktische Psychologie. Diese findet mokanten Ausdruck, wenn er den an der anachronistischen italienischen Oper beschäftigten F. H. Himmel unter die Lupe nimmt: einen Mann, der trotz seinem Bäuchlein Eleganz und Leichtsinn im Leben und in der Musik verkörpert. Man ist lustig, man liebt den Sekt, man amüsiert sich in der Oper und, gegen den Geist Spohrs, im Konzert. Da, ein Donnerschlag: der Krieg mäht den Leichtsinn hinweg und begräbt auch das Musikleben.

Es dauert lange Zeit, bis die Muse ihr Haupt wieder sorglos erheben darf. Aber da sie es tut, zeigt sie ein anderes Antlitz. Der gute Geist wird lebendig; er führt Berlin, dem Carl Maria von Weber näher zu treten beginnt, allmählich zu Beethoven; denn der braucht die Berliner, wie diese ihn. Der Weg aber zu ihm ist weit. Er wird verkürzt durch Karl Möser und den Grafen Karl von Brühl, den Freund Carl Maria von Webers, der, ein Auserwählter unter den Intendanten, den für die Oper nur

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sehr mittelbar segensreichen Iffland 1815 ablöst. Eine Schar wundervoller Künstler wetteifert darin, das Herrlichste herrlich auf die Bühne zu zaubern. Aber ach! Der König, ein anderer König, Friedrich Wilhelm III. kommt und legt sein Veto ein. Er will, selbst um den Preis nationaler Gesinnung und Kunst, den Prunk und den Glanz. Der deutsche Intendant und der antideutsche König ringen miteinander. Der König siegt, und Spontini tritt 1820 ein. Dieser hochbegabte, nur dem natürlichen Boden entrissene Maëstro pflanzt nun zwei Dezennien lang sein Panier auf, läßt Orchester und Sänger unter der Bürde seiner äußerlichen, abspannenden Kunst ächzen, lähmt die deutsche Oper in ihrem Vorwärtsschreiten. Sein Aufstieg wird gefördert durch E. T. A. Hoffmann, den weitherzigen Freund, dem auch der Beethovenkultus so viel zu danken hat. Trotzdem kann sich am 18. Juni 1821 der „Freischütz" auch gegen den Willen des Königs durchsetzen und ganz Berlin zum Hymnus auf den Jungfernkranz begeistern. Die Herrschaft Spontini's wäre noch unergiebiger, wenn nicht Brühl sich durch häufige Gastspiele rächte. Das neue Königstädtische Theater hat das Signal gegeben. Sterne erster Größe ziehen herauf. Kritik und Publikum leihen ihnen jubelndes Echo. Aber was hilft's? Der durch königlichen Unverstand geschwächte Intendant wird geopfert, nachdem er sich geopfert hat. Spontini, gegen den Männer wie Ludwig Rellstab Gift und Galle verspritzen, bleibt im Sattel. Er hat, das muß ihm zugestanden werden, selbst dem Berliner Konzertleben einen Ruck im Sinne des Guten gegeben; und auch ein A. B. Marx durfte, ohne seinen Idealen untreu zu werden, seinen Geist für Spontini verwerten. Marx war mit der Fackel vorangegangen, suchte in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung Gutes zu säen. Kein Wunder also, daß die immer zahlreicheren Virtuosen hinter Berlin drei Kreuze machten, und daß nach Beethoven, dessen Symphonieen sich einbürgerten, auch Bach mit Erfolg an die Herzen pochte. Seine Matthäuspassion erweckt Felix Mendelssohn in der Singakademie 1829 zu neuem Leben. Aber die alte Jungfer und die Arteriosklerose beweisen ihre Macht, als nach Zelters Tode ein neuer Mann zu suchen war: der geniale Mendelssohn wird auf seinen Stammbaum geprüft und aus dem überchristlichen Hause hinaus gewiesen. Der musikalische Stumpfsinn läßt nicht auf sich warten. Aber Spontini's Tage sind gezählt in dem Augenblick, da ein neuer Monarch, einer mit anderen Idealen, Friedrich Wilhelm IV., den Thron besteigt. Das Publikum möchte den Maëstro lynchen; es janhagelt ihn, im Hasse ungerecht geworden, zur Oper und bald auch zu den Toren Berlins hinaus. Und nun scheint die Ära Mendelssohn anzubrechen; zu spät. Kaum, daß der an Leipzig Gefesselte einigen Domkonzerten und den neugegründeten Symphoniesoireen der Königlichen Kapelle von Nutzen sein kann. Diese werden bald von Wilhelm Taubert in Erbpacht genommen, der nun seinerseits hier Beethoven e tutti quanti in Korrektheit verkalken läßt.

Aber etwas bis dahin Ungehörtes erklingt: die alte Jungfer wird von der eleganten Salondame überwunden. Franz Liszt stellt 1842 Berlin auf den Kopf und bringt den Mechanismus zum Stillstand. Man fühlt die fessellose Individualität, man wird um sein Räsonnement gebracht. Nur gemach! Das gute Räsonnement kehrt wieder. Es sträubt sich, von der Kritik des einrostenden Ludwig Rellstab geleitet, gegen alles Geniale, sündigt gegen Chopin, gegen Schumann, gegen Wagner. Dieser hat, von dem nun übermächtigen Meyerbeer nach Kräften protegiert, den Weg auf die Berliner Bühne gefunden. Aber die starre Ästhetik der Kritiker gerät nicht ins Wanken. Da rückt der junge Hans von Bülow mit dem schweren Geschütz jugendlichen Trotzes heran und wirft ihr den Fehdehandschuh hin; er verbündet sich mit Julius Stern, der einen fortschrittlichen Gesangverein und das erste Konservatorium gegründet hat, und sucht mit den schwächlichen Organen Berliner Instru-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mentalkörper dem Neudeutschtum die Bahn frei zu machen. Er kämpft, lehrt, schreibt, hält Konzertreden. „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ sind indes der Berliner Bühne, die nach den belanglosen Herren v. Redern, v. Küstner der Offizier in Zivil Botho v. Hülsen leitet, gewonnen, aber natürlich so, daß sie sich in den durch Meyerbeer geweihten Opernkurs zwanglos einfügen. Dieser erfährt ungeheure Stärkung durch die Primadonnen, unter denen Pauline Lucca die erste ist, und durch die Tenöre, deren geistlose Stimmkraft Theodor Wachtel zu Triumphen führt: eine neue Glanzzeit der Königlichen Oper. Man war auch sonst in Berlin nicht faul gewesen. Fern in der Wüste des Tiergartens hatte schon seit Mitte der 40er Jahre das Krollsche Etablissement dem Spießbürger manchen Genuß verschafft; und ging auch das Gespenst des Bankrotts da um, es ließ den guten, vom Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater sündhaft verkannten Albert Lortzing noch ein Häppchen Ruhm kosten. Bald darauf sank er, ein Hungerleider, ins Grab. Aber nicht hier, in des schneidigen Ungarn Jakob Karl Engel Reich, sondern in der Friedrich-Wilhelmstadt verhöhnte der geniale Amüseur Jakob Offenbach seit Beginn der 60er Jahre zum Entzücken des Publikums griechische Mythologie und guten Ton, und Berlin tanzte den Cancan um die neue Operette. Aber nun begannen auch die Stimmen zu tanzen. Wie einst im Königstädtischen Theater Rossini, Donizetti, Bellini in Reinkultur vorgeführt worden waren, so forderten jetzt die italienischen Maëstri, in ihrer Mitte der zur Größe gewachsene Verdi, Opfer des Intellekts. Nicht nur im Viktoriatheater, auch im Opernhause war man auf den Geschmack gekommen und befriedigte ihn mit den glänzendsten Mitteln. Doch genug! Auch das Musikdrama erzwingt sich Gehör: 1864 bedeutet Niemann als Gast eine Offenbarung; bald gehört er Berlin. Aber dieses Berlin mit seinem harten Schädel läßt sich nicht so leicht bekehren: die „Meistersinger“ werden 1870 ausgepfiffen. Natürlich: denn der Geist des strengen Stils herrscht als absoluter König. Chöre wie der Sternsche, der Domchor und die Singakademie bilden seinen Hofstaat. In dem Reiche dieses absoluten Herrschers gedeiht ein immer kräftigeres Konzertwesen, in dem die Kritik das große Wort führt, aber ohne den Andrang des Virtuosentums zu hemmen. Man hat sich nun endlich mit der Romantik befreundet und sagt sogar Brahms einige Komplimente. Die Berufung Joachims an die neugegründete Hochschule für Musik ist das letzte Glied in dieser Entwickelungskette, und würdevoll thront in seiner Hochburg, Kompromissen abgeneigt, Seine Majestät der strenge Stil.

Aber allmählich füllt sich Berlin, das unter den Wehen der Großstadt leidet, mit Revolutionären; fragt nicht, woher sie kamen. Und von ihnen feierlichst begrüßt, zieht eine andere Majestät, Richard Wagner, ein. Seinen wechselnden Schicksalen macht, wie es sich in der Stadt der Gründer gehört, der findige Unternehmer Angelo Neumann 1881 ein Ende.

Ich habe die Geheimnisse der Kinderstube und die Jugenderlebnisse unseres Parvenüs angedeutet, nicht ausgeplaudert. Er wird's nicht übelnehmen. Nun hat er selbst inmitten seiner internationalen Gäste das Wort.[1])

[1]) Mit dem Folgenden bieten wir unseren Lesern das letzte Kapitel aus dem umfassenden Werk des Berliner Kritikers Dr. Adolf Weißmann, betitelt „Berlin als Musikstadt.“ Wie sich die Entwickelung des berlinischen Musikwesens vom Anfang bis zu der Zeit abgerollt hat, mit deren Schilderung unser Abschnitt einsetzt, hat der Verfasser in seiner Einleitung kurz bekanntgegeben. Unsere Wahl fiel auf den Schlußstein, weil in ihm die vielen Fäden zusammengeknüpft sind, die sich durch das weitverzweigte musikalische Leben Berlins hindurchgezogen haben;

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vorschau

Wagner ist eingetreten. Der Kreis ist geschlossen. Berlin beherbergt nun in seinen Mauern alles Große. Zögernd hat es den schaffenden Tonkünstlern die Hand geboten. Nun aber hält es zu ihnen mit jener Zähigkeit, die eine Folge seiner Ehrlichkeit ist.

Eine neue Zeit bricht an. Berlioz, Liszt und Wagner hatten der Tonkunst, die abseits stand, gesagt: gib deine Einsamkeit auf, schließe dich deinen Mitschwestern an. Sie gehorchte, und siehe da: sie hörte auf Schwester zu sein. Sie ward zur Königin; Richard Wagners, des Einzigen, Kunst hatte sie auf den Thron gesetzt. Ganz wider seinen Willen. Hatte sie nicht die Dienerin des Dramas sein sollen? Die Macht, die sie durch ihren Gefühlsinhalt auf Herz und Nerven übte, verschob sofort das Verhältnis. Im Musikdrama ruhte, dank seinem Schöpfer, der Ton auf der Musik. Auf den Schwingen der neuen Tonsprache erhob sich nun das national gemeinte Musikdrama zu einem internationalen Werk, das auch den Ausländern die Besinnung raubte. Aber eines war geschehen: die Tonkunst gehörte nicht mehr den Musikern allein. Ihr Inhalt galt als Produkt der Kultur. Auch Nichtmusikalische strömten zu ihr. Jeder Gebildete glaubte ein Anrecht auf sie zu haben. Und es gelang ihr nicht mehr, sich von der Verbindung mit den andern Künsten zu lösen. Aber diese Verbindung mußte zur Fessel werden, sobald nicht eines Menschen Geist durch seine geniale Erfindung alle widerstrebenden Elemente zur Einheit zusammenschloß. Die blendende Erscheinung Wagners hatte den Blick dafür getrübt, daß ein Phänomen nicht Maß noch Richtung für die Zukunft abgeben dürfe. Man sah das Leitmotiv, die Farbe, die Stimmung und die Poesie. Und die Schaffenden flogen wie die Motten gegen das Licht, um zu verbrennen. Der neue Impressionismus

dieses Kapitel wird dem Leser um so willkommener sein, als das bunte und laute Getriebe, seine interessantesten Erscheinungen und Auswüchse frei von jeder Rücksicht, also kritisch betrachtet sind. Auch aus der reichen Bilderzahl, mit dem der Verlag Schuster & Loeffler das Buch geschmückt hat, wollen wir einige Proben vorlegen, um später noch manche andere folgen zu lassen. Von den Stätten der Musikpflege seien vorgeführt: das alte Nationaltheater auf dem Gensdarmenmarkt in Berlin, das alte Königliche Schauspielhaus, eine reiche Pflegestätte dramatischer Vorführungen, die Singakademie, das ehemalige Königstädtische Theater als Konkurrentin der Hofoper und das Krollsche Theater. Der musikliebende König Friedrich Wilhelm II., als Kunstförderer ein würdiger Nachfolger des großen Königs, und sein musikalischer Berater Jean Duport leiten über zu zwei der markantesten Berliner Persönlichkeiten: dem berühmten Kritiker Ludwig Rellstab und zu Julius Stern, dem Vorläufer Hans von Bülows, der ersten bewußt modernen führenden Persönlichkeit des Berliner Musiklebens, bevor die Hauptstadt zur Weltstadt wurde. - Redaktion der „Musik“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Malerei zeigte in der Tat, wie eng sich Musik und Malerei verschwistern konnten. Hatte Richard Wagner nicht diesen Zusammenhang deutlich genug vorgeahnt? Hier also galt es einzusetzen. Das Orchester, jetzt schon gegen früher an Fähigkeit feinster Differenzierung gewachsen, suchte die koloristische Vollkommenheit um der Stimmung willen. Das war der Teil des Wagnerschen Werkes, an dem man mit Erfolg weiter zu bauen sich getraute. Man denke: der Teil eines Gesamtkunstwerkes, das letzten Endes aus der Poesie Kraft und Atem schöpfte. Aber der Musiker sah noch mehr: Richard Wagner war stark genug gewesen, nach der Zerstörung der alten Form für seine eigenen großen Zwecke eine Scheinform zu erfinden. Sie verhüllte dank dem Genie des Meisters zunächst ihre Schwächen und Lücken. Da kam der Musiker, sah nur das Negative und erklärte die Form für unnütz. Der Maler trat zu ihm und sagte: sieh, auch wir können ihrer entraten. So vergaß der Musiker, daß die Malerei, die sich stets an der Wirklichkeit korrigieren kann, und die Musik, die aus dem Inneren schöpft, nicht auf gleichem Grunde ruhen. Die Malerei ging gewiß einen gefährlichen Weg, indem sie die Konturen verwischte; die Musik folgte ihr auf einem viel gefährlicheren. Wer aber den Musiker darauf hinwies, daß die Form ihm wegen der Natur seiner Kunst viel mehr bedeuten müsse, dem gab er prahlend zurück: du vergißt, daß die Tonkunst einen Inhalt hat. An diesem, an seinem Programm wird sie erstarken, aus ihm das Surrogat für die Form beziehen. Und als gebildeter Mensch machte er Anleihen bei der Literatur. Er verwechselte sie mit der Poesie. Sie hätte er in sich vorfinden müssen. Aber er erinnerte sich, daß Richard Wagner nicht nur ein Dichter, sondern ein Denker und ein Schriftsteller gewesen sei. Konnte der Musiker schon kein Dichter sein, so wollte er sich mindestens an die beiden letzten halten. Er erinnerte sich ferner, daß Wagner auch ein Realist gewesen sei, und daß er in den „Meistersingern“ Worten und Dingen den Ton geliehen habe, die ihm sonst fern gestanden hatten. Schon wieder also fühlte er sich eins mit dem Maler, wie er mit dem Literaten gute Freundschaft hielt. Seine Bedenken wurden beschwichtigt durch Berlioz, der ohne Poesie, nur durch geistvollen Kalkül zum epochemachenden Musiker geworden war, und durch Liszt, dem auch seine Homophonie für den Weltruhm nichts schadete.

Also entstand die moderne Musik. Nie hat ein Genie größere Verwüstungen angerichtet als Wagner. Hatten die früheren Meister ihre Individualität geäußert, indem sie sich an die Marschroute hielten, so kannte er nur den einen Weg: Stückwerk durch seine Persönlichkeit, durch seine musikalische Erfindung, durch seine Poesie zum Gesamtkunstwerk zu machen. Er warf die Form über den Haufen, die Gattungen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

durcheinander und blieb doch Meister. Er verkündigte den Sieg des Dilettantismus. Er blies der Musik als Eigenkunst das Lebenslicht aus. Hatten jene früheren Meister unschädliche Epigonen gezüchtet, so gebärdete sich hier das Epigonentum gar fürchterlich. Man nagte an dem Gesamtkunstwerk herum, man eignete sich dies und jenes an. Man mißachtete die Grundlagen der Tonkunst, höhnte über Kanon und Fuge; das einzige Können, das man anerkannte, war das des wirksamen Instrumentators. Wagner hatte gesagt, der Musiker der Jetztzeit könne sich nicht auf den Instinkt allein verlassen, könne ohne Reflexion nicht auskommen. Er durfte es sagen. Aber die Epigonen kannten nichts anderes als die Reflexion. Diese zeigte ihnen, daß man modulatorisch und koloristisch immer kühner werden könne. An die Stelle des Themas setzten sie ein kurzatmiges Motiv, das die Spuren tiefer Denkarbeit und den Todeskeim in sich trug. Daß es mehr auf das „Wie" als auf das „Was" ankomme, diese Weisheit glaubte man von Beethoven beziehen zu können. Nur schade, daß auch das „Wie" zu wünschen ließ. Mühsam und träge schleppte sich das Stückwerk dahin, und nur zu oft verschleierte ein unehrlicher Instrumentationseffekt das Fehlen des Gedankens. Für das Adagio, die Zwiesprache mit sich selbst, reicht der Atem nicht aus. Die Poesie hat sich vor den Effekten geflüchtet. Aber das Scherzo jubelt. Ihm ist der Sieg beschieden. Behend eilt der Witz über Untiefen hinweg, die kleine Form bietet sich dem meisterhaft instrumentierenden Dilettanten, dem seelen- und poesielosen Musiker des Geistes von selbst dar. Und ehe man sich's versah, war in der Tat die Musik aus der Königin zur Schwester der andern Künste geworden. Aus Originalitätssucht hatte sie die Seele verloren. Sie durfte sich rühmen, ebenso wenig der Lyrik fähig zu sein wie die Dichtkunst; ebenso formlos zu stammeln wie sie. Aber, o Jammer! die mit so hochtönenden Phrasen begrüßte symphonische Dichtung, die den Gebildeten so viele Zugeständnisse machte, sah sich mehr und mehr verlassen. Ihr Programm konnte für das innerlich Zerrissene, Seelen-, Poesie- und Erfindungslose ihrer Tondichtungen nicht entschädigen. Man begann diese furchtbar „interessante" Musik zu hassen. Mit Hoffnungen war man eingetreten, leer ging man heim. Aber, so fragen wir, gab es nicht einen Brahms? Konnte der nicht das Zerstörungswerk, das man an der absoluten Musik vornahm, aufhalten? Gewiß. Seine Größe hätte dieser Richtung nach unten ein Paroli bieten können. Aber es fehlte ihm das Blendende, das die Geister willenlos nach sich zieht. Seine Art war es, langsam zu wirken. Wagners, des Umfassenderen, Rücksichtsloseren, auf der Bühne und in der Welt gleich Heimischen Art war es, auf den ganzen Menschen einzudringen, Leidenschaften, Fanatismus zu entfesseln.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Daß die Epigonen auf Wagners ureigenstem Gebiete, dem des Musikdramas, als sklavische Nachahmer Schiffbruch leiden würden, war vorauszusehen. Die Dürre, die hier herrschte, gab sehr früh zu denken. Ein August Bungert, ein Max Schillings versuchten es teils mit dem Stoff, teils mit den Mitteln Wagners. Sie konnten sich nicht halten. Man merkte, daß das Leitmotiv als formbildendes Element nicht zu brauchen sei, und man wurde einfacher. Engelbert Humperdincks harmloses Spiel „Hänsel und Gretel", das an die Stelle eigener Erfindung das Volkslied setzt und es nach Epigonenart mit dem Meistersingerorchester umgibt, ist eine erfreuliche Episode. In gleichem Fahrwasser, freundlicher Zustimmung gewiß, schwimmt Leo Blech. Aber der geschickte Eklektizismus eines d'Albert, der nach hübschen Ansätzen zum Komponisten komischer Opern mit „Tiefland" seinen Haupttrumpf ausspielt, kann nicht befriedigen. Das Unproblematische seines Schaffens, das den bereits überwundenen Verismo eines Mascagni, eines Puccini unbedenklich aufgreift, verstimmt gegen ihn. Da genießt man noch viel lieber den echten, feineren, lyrischen Puccini, der in seiner pikanten Mischung von Italiener- und Franzosentum doch eine kleine Eigenart bedeutet. Oder den naiven Ermanno Wolf-Ferrari, der uns durch Einfachheit in Text und Musik bestechen will. Ganz natürlich sind wir aus der deutschen musikdramatischen Dürre auf fremdem Boden geraten. Kann uns von Claude Debussy das Heil kommen? Vielleicht ist nie so gründlich wie mit „Pelleas und Melisande" dem Musiker des Instinkts der Krieg erklärt und dem reinen Ästheten geschmeichelt worden. Auch hier liegt ein fertiges System vor uns, in dem der Musik das Rückgrat gebrochen wurde, damit sie endlich einmal zur wahren Dienerin des Dramas werde.

Aber nicht nur die Symphonie, nicht nur das Musikdrama hatten unter den Nachwehen des Genies Wagner zu leiden. Selbst das kleine Lied mußte seine Wirkungen an sich erfahren. Ein genialer Epigone gab das Signal: Hugo Wolf. Von den Romantikern ausgegangen, fand er in Wagner seinen Gott. Und als echter Lyriker mühte er sich ab, Wagners Poesie auf die Tasten zu übertragen, durch einen farbenreicheren Klavierpart dem Text das letzte an Ausdruck abzuringen. Das Lied ist ein zartes Geschöpf. Es verlangt schonende Behandlung. Gar leicht fällt die Wage nach der instrumentalen Seite, und die menschliche Stimme, die, in ihren Rechten gekürzt, hier wenigstens eindringlich reden zu können hoffte, muß über Zurücksetzung klagen. Dem Genie Hugo Wolfs ist es oft gelungen, das Lied feinnerviger zu machen und doch den Ausgleich zwischen den beiden Parteien herzustellen. Manchmal gelang's ihm nicht, und er rang, chromatisch fortschreitend, mit dem Ausdruck. Gerade hier aber, wo ein Reflektierender gesprochen hatte, setzten andere ein. Sie grübelten und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

grübelten, blieben am Worte hängen, brachten, wenn's glückte, ein stimmungsvolles Lied zustande. Aber wie wenige, die eine Zukunft haben!

Aus der Gruppe der Epigonen ragt als ein Eigener Richard Strauß hervor. Sein Glück war es, daß er sich erst auf anderen Wegen versucht hatte. Wie ein echter, rechter Musiker schreitet er vorwärts. Da er sein Herz für das Neudeutschtum entdeckt, ist er im sicheren Besitz eines Könnens, das ihn auch auf dem neuen Wege leitet. So weiß er Programm und Form zu vermählen, wie im „Don Juan", „Tod und Verklärung" und „Till Eulenspiegel". Dann aber zeigt er doch, daß er nur der talentvollste Epigone ist. Berlioz und Wagner haben bei seinen Werken Pate gestanden. Liszt, den er an Können weit hinter sich läßt, kommt nur in der Richtung für ihn in Betracht. Von Berlioz hat er den geistvollen Kalkül, nur gesteigert durch die Fortschritte, die der Realismus in der Tonkunst indes gemacht hat, von Wagner die sinnliche Glut, die er von der Hülle der Poesie befreit. Die Eigenart seiner Erfindung reicht bis zum kurzen rhythmischen Motiv, das er als souveräner Instrumentator für den angeborenen Witz fruchtbar macht. Will er lyrisch sein, so wird er banal oder erotisch. Sein Mangel an Poesie weist ihn in die Grenzen des Epigonentums zurück. Man lasse sich durch seine ersten Lieder nicht täuschen, die, singbar und stimmungsvoll, ihn noch auf der Suche nach Eigenart zeigen. Sein schneidender Witz und seine brünstige Erotik reihen ihn denen an, die den Ausdruck bereichern, die das Material für eine Musik der Zukunft liefern. Für eine Musik, die sich eine neue reichere Naivetät erwerben wird. Aber der antilyrische Epigone Strauß hat den Höhepunkt überschritten. Auch in ihm überwuchert das Orchester alles, was uns sonst die Musik zur Kunst macht. Seit Jahren reizt ihn die Bühne. „Guntram", „Feuersnot", die ganz in eigenem Stil geschaffenen „Salome" und „Elektra" kranken an empfindlichen Schwächen und können sich nicht behaupten. Der Meister parodistischen Witzes wendet sich von der Tragödie wieder der Komödie zu. Aber die Einfachheit, die er im „Rosenkavalier" zur Schau trägt, ist nicht eigenes Gewächs, und das Eigene wieder will sich mit dem Einfachen nicht mischen. Der geistreiche Witz schlägt den wärmenden Humor aus dem Felde.

Gustav Mahler, sein Waffenbruder, ist ein kleiner Gestalter mit großem Wollen. Urmusikalisch, doch unkritisch häuft er Symphonie auf Symphonie, Effekte auf Effekte. Seine Anbetung instrumentalen Pompes führt über hübsche Einzelheiten letzten Endes zu imponierenden Äußerlichkeiten. Hans Pfitzner, ihnen beiden verwandt, ist hochbegabt, Idealist, aber noch von höchster Meisterschaft entfernt. Er gibt dem Musiker viel, bleibt aber doch in großen Schöpfungen blutleer und reizlos; ein Stiefkind der Musikgeschichte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Um ihretwillen ist der Chronologie Unrecht geschehen. Denn auch der ältere Anton Bruckner ist Epigone. An Reichtum der Phantasie allen überlegen, aber unfähig, sich von dem Bann Wagners zu befreien. Nicht gebildet genug, um sich von den Künsten ins Schlepptau nehmen zu lassen, verzichtet er auf ein Programm. Ein echter Lyriker, unerschöpflich an Ideen, an kontrapunktischen Verknüpfungen, reich an Poesie und Farbe, aber urteilslos im Erfinden und im Gestalten; im ganzen einer aphoristisch denkenden, von der Rücksicht auf große Form unbelasteten Zuhörerschaft kein unwillkommener Gast.

Und endlich Max Reger. Einer, der noch Problem scheint. Der einzige, der als Könner in der absoluten Musik sein Heil sucht. Hier scheint Brahms langsam Früchte reifen zu lassen. Und doch wieder nicht. Denn wie wäre es sonst möglich, daß neben Schöpfungen, die Neues verheißen, embryonale Machwerke stehen, die nur der nun berühmte Name deckt! Unkritisch ist auch er, ja unergiebig im Thema und im Rhythmus. Aber sein Weg war verschieden von dem der anderen. Von der Orgel führte er ihn zur Kammermusik. Von da schritt er tastend zum Orchester. Es steckt noch viel Barbarei in ihm, aber auch Idealismus und Lyrismus, die etwas zu versprechen scheinen. Also: hoffen wir.

Diese wenig tröstliche, aber möglichst wahre Skizze der Entwickelung moderner Musik, die ein Menschenalter umfaßt, mußte ich entwerfen, um zu zeigen, warum nun die Weltstadt Berlin das Musikzentrum der Welt wird. Nur der allgemeine Niedergang des musikalischen Schaffens, die allgemeine Abspannung nach dem ungeheuren Aufstieg Wagners konnte dieser Stadt die Vorherrschaft geben. In einer Periode frischen, eigenartigen, genialen Schaffens mußte sie infolge ihrer kritischen Besonnenheit naturgemäß nachhinken. Nun aber erscheint, den aufgehäuften Stoff verwertend, die darstellende Musik, das Nachschaffen, mit rücksichtsloser Aufdringlichkeit. Es findet die günstigsten Verhältnisse vor: eine Stadt, deren Energie nun durch den kommerziellen und industriellen Aufschwung gewachsen ist; die unaufhaltsam dem Amerikanismus zustrebt. Scheint dieser dem Musikbetrieb zu widersprechen, so bürgt doch die bekannte Musikliebe der Einwohner dafür, daß man nicht tauben Ohren predigen wird. Und allmählich ist zu dem altberliner Stamm von Musikfreunden ein ganz neues Publikum getreten: das jüdische, das, aus allen Provinzen herbeigeströmt, seiner Vermittlernatur getreu, auch die Kosten für den musikalischen Genuß nicht scheut. Dieses arbeitet für den Internationalismus der Kunst und der Künstler. Aber noch mehr gibt es, was die Musikanten aus aller Herren Ländern lockt. Hier finden sie ein in sich gefestigtes, allmählich gewordenes Musikleben vor. In inniger Verbindung mit ihm stehen die musikalischen Erziehungsinstitute. Aus ehr-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

licher Arbeit geboren, scheinen sie die Gewähr für eine allseitige musikalische Bildung zu bieten. Noch mehr: ein genialer Mann, Musiker und Geschäftsmann zugleich, erfindet mit dem rechten Instinkt für die Zeit ein System. Ohne den Amerikanismus Berlins, ohne seinen Geschäftsgeist, ohne seinen Reichtum wäre es nicht möglich gewesen. Im Bunde mit ihm aber verspricht dieses System seinem Erfinder den höchsten Erfolg. Auch den Musikanten? Für den Augenblick scheint es so: es kommt den Talenten wie den Talentlosen zugute. Es nimmt all den unpraktischen Leuten gegen angemessenes Entgelt die Mühe der Vorbereitung eines öffentlichen Auftretens ab. Wer seinen Obolus zahlt, darf sich öffentlich hören lassen. Aber auch das würde nicht genügen, gäbe es nicht eine Kritik, die jedem Konzert ihr Echo leiht. Amerika ist übertrumpft. Berlin hat ihm die Priorität der Reklame entrissen.

Das System ist in sich geschlossen. Hermann Wolff sein Erfinder. Die 1881 begründete Konzertdirektion trägt seinen Namen. Von diesem Augenblick braucht die darstellende Musik um ihre Zukunft nicht besorgt zu sein. Auch an den nötigen Räumen wird es nicht fehlen. Die Singakademie, Hôtel de Rome stehen zur Verfügung. 1882 wird aus dem einstigen Skating-Rink durch Sacerdoti, dem sich bald Landeker gesellt, ein neuzeitgemäßer Konzertsaal geschaffen. Unbegrenzte Möglichkeiten.

Denken wir einen Augenblick nach. Fragen wir uns nun, was die Musik dabei profitieren kann.

Hermann Wolff haben wir als Musiker, als Mitarbeiter der „Neuen Berliner Musikzeitung“ bereits kennen gelernt. Von ihm also ist doch wohl mehr als nur eine schablonisierende, geschäftsmäßige Behandlung des Konzertwesens zu erhoffen. Er wird fähig sein, Talente zu entdecken, wird ihnen vor allem den Segen seiner Institution zuteil werden lassen. Wie sehr der Geschäftsgeist auch auf sein kritisches Amt abfärbte, beweist uns ein merkwürdiger Fall. Zur Diskussion steht das Violinkonzert von Brahms. Wolffs ungünstiges Urteil in der genannten Zeitung mündet in folgende Worte: „Das Violinkonzert von Brahms scheint seiner äußeren Form wie seinem inneren Werte nach in jene Kategorie musikalischer Handelsunternehmen zu gehören, bei welchen drei Personen, ein Komponist, ein Verleger und ein ausübender Künstler quasi beteiligt sind. Diese drei arbeiten sich einander in die Hände, und die Kunst geht so ziemlich leer aus.“

Mit diesen Worten charakterisiert Wolff sich selbst. Und wir wissen nun, daß der Kaufmann den Künstler in ihm überwiegen muß. Aber seine Verdienste sind groß. Er vor allem schuf unserer Stadt ein würdiges Orchester, indem er ihm die materielle Grundlage und einen genialen Dirigenten schenkte. Er bot ihr eine Fülle musikalischer Genüsse und in einer Vollkommenheit, die man früher nie hatte ahnen können. Denn,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

was sonst Rang und Namen hatte, kam zu ihm. Und was ihn zu haben versprach, lockte er zu sich. Denn er war genial im Erfinden und im Entdecken. Und doch: dieses System hat seine empfindlichen Schwächen. Es trägt die Schablone in ein Gebiet, in dem nur das Können entscheiden sollte. Der darstellende Musiker hat urplötzlich ein Privileg erworben, um das ihn seine Brüder in Apoll beneiden. Schon früher hatte man die Überproduktion in gewissen Zweigen des Musiklebens als drückende Last empfunden. Wie sollte es erst werden, wenn der Talentlose neben dem Talentvollen das öffentliche Urteil forderte? Mußte da nicht schließlich, sobald der überlegene künstlerische Geist aus der Verwaltung schied, der Künstler zur Ware werden? Und mußte nicht notwendig der Kampf ums Dasein unter den Musikern selbst häßliche Formen annehmen? Denn nicht ungestraft lebt und wirkt man in einer amerikanisierten Stadt.

Noch eins. Wir werden uns nicht mehr wundern, wenn von den Schaffenden, die ich eingangs dieses Kapitels genannt habe, dem einen oder dem anderen sich leichter als früher die Tore öffnen. In einer Stadt, die den Erfolg anbetet, werden auch die schnell zu Göttern, die den Erfolg anbeten. Die Clique setzt sie durch; die Kritik will sich nicht wehren. Starre Ästhetik verfällt ins andre Extrem. Aber man wird der Götter bald müde. Und man sucht den Weg zu dem Musiker, der, unabhängig von Mode und Clique, stille Einkehr kündet. Das Adagio entreißt dem Scherzo das Szepter. Ja, man wappnet sich zuweilen auch mit der nötigen Geduld, einer zweiten Epigonenreihe zu lauschen: Friedrich Gernsheim, Heinrich von Herzogenberg, Ernst Rudorff, Wilhelm Berger, Robert Kahn, Hugo Kaun, Ernst von Dohnányi, Paul Ertel, Max Marschalk seien erwähnt, weil sie am Wege bauen oder bauten.

Doch genug! Die Vorschau reicht weiter, als sie dürfte. Sie sollte nur zeigen, wie aus künstlerischer Abspannung ein äußerlich reiches Musikleben fließt. Der Leser kann nun, da die moderne Zeit behandelt wird, von mir nicht mehr die Gewissenhaftigkeit des Chronisten verlangen. Dieser wird mehr noch als früher den kritischen Beobachter über sich dulden müssen. Und sie bitten beide nachträglich um Verzeihung dafür, daß sie schon in dem nun abgeschlossenen Kapitel zusammengegangen sind.

Das Orchester und seine Dirigenten

In den Januartagen des Jahres 1882 geriet das musikalische Berlin in die heftigste Aufregung. Und wieder sah die Singakademie ihre Räume so gefüllt, wie es nur an festlichen Tagen geschah. Auf dem Podium aber stand der Mann mit dem geistvollen Charakterkopf, seit mehr als drei Dezennien von Berlin abwechselnd angezogen und abgestoßen, und führte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit wohlüberlegten, eckigen Bewegungen eine kleine Schar zum Siege: Hans von Bülow an der Spitze der Meininger war gekommen, den Berlinern zu sagen: seht, was Ihr braucht.

Und Berlin hatte Grund sich zu schämen. Es war reich genug, sich Orchester zu halten, die diesen Meiningern an Zahl überlegen waren. Aber was nützte es! Der Kopf fehlte; die Orchestermusik, die sie hörten, krankte am Geist des Philistertums. Es war wie ein Hohn auf sie, daß hier mit 10 ersten, 10 zweiten Geigen, 4 Bratschen, 4 Celli, 5 Kontrabässen jemand wagte, sie zu schlagen. Aber Bülow durfte es wagen. Berlin gehörte ihm. Hatte einst Richard Wagner an einer Beethovenschen Symphonie gezeigt, wie moderne Dirigierkunst ein oft gespieltes Werk zu einem lebendigen Organismus umwandeln könne, so setzte hier Bülow das vom Meister gegebene Beispiel an einer ungleich größeren Anzahl Beethovenscher Werke als Lektion fort. Als richtige Lektion, der die Hörer begeistert folgten. Denn noch nie hatte man bei so viel Ehrfurcht vor dem Kunstwerk so viel Mannigfaltigkeit im Ausdruck, bei aller Bestimmtheit so viel Feinheit erlebt. Und man fühlte: es war derselbe Künstler, der Beethoven am Klavier dozierend vorgeführt hatte.

Die Beethoven-Abende waren vorüber. Und nun kam der Ironiker Bülow und ließ dem verfehmten Mendelssohn einen Abend lang die Vorteile modernen Dirigierens zugute kommen. Es half nichts. Der war in solchem Umfange nicht wieder zu erwecken. Aber Bülow hatte einen Haupttrumpf in petto: Brahms in der Beleuchtung des an der neudeutschen Musik erstarkten Orchesterleiters. Ein Unternehmen, das der Pikanterie nicht entbehrte. Inzwischen hat er, der einst Berlin so fanatisch für Berlioz, Liszt und Wagner hatte bekehren wollen, unter seine neudeutsche Vergangenheit einen Strich gemacht und sich selbst zu einem neuen B bekehrt. Das war jene Abgeklärtheit, jene Rückkehr zur Form, die man 1864 von dem scheidenden Bülow erhofft hatte. Aber selbst in dieser war er den Berlinern wieder voraus, konnte er ihnen Führer und Wegweiser sein. Und war es mit jener Eindringlichkeit, die wir an ihm kennen. Brahms selbst sollte sich mit ihm seiner Triumphe freuen; Hand in Hand traten sie vors Publikum. Sie lösten sich am Flügel ab. Am ersten Abend zeigte der nun mit jubelndem Zuruf und mit Orchestertusch gefeierte Meister an seinem Klavierkonzert in B-dur, daß er, wenn es galt, Prophet in eigener Sache zu sein, selbst das Opfer des Intellekts bringen und „üben“ könne. Am zweiten gab Bülow den Berlinern, von Brahms als Orchesterdirigenten begleitet, das Klavierkonzert in d-moll in seiner meisterlichen Art zu hören. Nicht als Novität, da Franz Mannstädt, der unermüdliche Herold des Neuen, es in einem Konzert in der Singakademie zugleich mit dem in b-moll von Tschaikowsky und dem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Violinkonzert von Gernsheim ein Jahr vorher aufgeführt hatte. Freilich gewann es hier eine andere Bedeutung. Denn beide Klavierkonzerte waren umrahmt von Werken wie der „Tragischen Ouvertüre", der c-moll Symphonie, den Haydn-Variationen, der A-dur Sonate und der Akademischen Festouvertüre. Rechnet man noch einen Klavier-Abend Bülows mit ausschließlich Brahmsschen Kompositionen hinzu, so wird man gestehen, daß niemand nachdrücklicher für einen Meister sich ins Zeug legen konnte.

Aber Berlin hatte nicht nur Grund, sich zu schämen, sondern auch sich zu freuen. Einem jeden war klar, daß auch Berlin nun reif für Bülow, wie Bülow reif für Berlin sei. Es fehlte wirklich nur der Kopf. Die Leute, die er sich wünschte, waren da. Die Königliche Kapelle, das begriff man, würde sich dank der Monarchie, in der sie offiziell lebte, noch ein Weilchen gedulden müssen. Die feste Burg des konservativen Berliner Geistes durfte nicht im Sturm genommen werden. Aber die Herren von der Bilse-Kapelle waren Demokraten. Bilse, der Dirigent der guten Disziplin, hatte bei aller Liebe zum Fortschritt doch nicht widerlegen können, daß er als Residuum aus der guten, alten Zeit in die Gegenwart hineinragte. Er war in seiner „Auffassung" versteinert und ließ sich nicht bekehren. Da half nur eine Radikalkur. Ein äußerer Anlaß genügte, um die nun schon gelockerten Bande zu lösen.

Aber Bülow kam noch nicht. Otto Gumprecht hatte dem Scheidenden, der seiner begeisterten Gemeinde noch mancherlei nicht Programmäßiges geschenkt, folgende Worte mit auf den Weg gegeben: „Wir wünschen uns und dem Träger dieser Eigenschaften, daß ihm bald ein fester Wirkungskreis in der deutschen Reichshauptstadt beschieden sein möge." Gustav Engel kann ich nicht zitieren. Denn dieser Kritiker hatte den Strauß, den er einst mit Bülow ausgefochten, nicht vergessen. Er brachte es nicht über sich, dem Mann, der unter deutlichem Hinweis auf ihn selbst die Berliner Kritik bucklig und blind genannt hatte, mit mehr als ein paar Zeilen seine Hochachtung auszudrücken.

Das Hauptereignis des Jahres 1882 und mancher andrer Jahre, das den Berlinern die Augen öffnete, ist ausführlich gewürdigt. Ich schreite nun nach Leitmotiven vorwärts. Ich will nicht erzählen, auf welchen Umwegen Bülow und die einstigen Bilse-Leute sich fanden; wie diese sich, dank Hermann Wolff, in dem großen Saale der Aktiengesellschaft Skating-Rink, einer bis dahin ungeweihten Stätte niederließen; wie sie unter vielen Dirigenten, besonders aber unter Franz Wüllner, Karl Klindworth, Joachim und Rudorff konzertierten, ohne doch ihres Nomadenlebens überhoben zu sein. Aber die Tatsache, daß 1884 Brahms an die Spitze des Phil-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

harmonischen Orchesters trat, um seine F-dur Symphonie aufzuführen, daß Bülow als Gast ihm folgte, soll nicht verschwiegen werden. Auch die Gründung der Philharmonischen Gesellschaft vom 30. März 1884 mit Hermann Wolff als Geschäftsführer ist als Station auf dem Wege zur finanziellen Sicherung des Orchesters zu erwähnen. Diese war auch jetzt nicht zu erreichen, obwohl oder gerade weil drei Dirigenten sich in die Aufgabe teilten. Doch sei in Parenthese bemerkt, daß Joachim 1885 die Aufführung einer Symphonie von Charles Villiers Stanford, der Fortschrittsmann und geistvolle Dirigent Klindworth im gleichen Jahre die der vollständigen Faustsymphonie von Liszt und 1887 der E-dur Symphonie von Bruckner ins Werk setzte, daß Saint-Saëns am 22. Januar 1886, weil er in der „Lohengrin"frage einen nationalfranzösischen Standpunkt vertreten hatte, vom Konzertpöbel belästigt wurde.

Immer noch hatte man mit Neid Bülow mit den Meiningern einkehren sehen. Eine glanzvolle Darstellung von Wagners „Faustouvertüre" oder im Jahre 1884 die Einführung der beiden jungen Komponisten Richard Strauß mit einer Serenade für Blasinstrumente und Felix Weingartner mit einer Serenade für Streichorchester bewiesen, daß seine Abklärung ihn nicht einseitig gemacht hatte.

Endlich am 21. Oktober 1887 gaben nach Auflösung der Philharmonischen Gesellschaft Bülow und das Philharmonische Orchester, für das nun Hermann Wolff verantwortlich zeichnete, ihr erstes Konzert. Aber selbst jetzt, wo die Philharmonischen Konzerte unter Dach und Fach gebracht sind, kann mich weder die Aufzählung sämtlicher in ihnen aufgeführten Novitäten noch der für die Mitwirkung gewonnenen Solisten sonderlich reizen. Denn über die meisten neuen Kompositionen hat die Zeit ihr Urteil gesprochen; sie sind gekommen und gegangen, Versuche im Kampf ums Dasein auf dem Gebiete des musikalischen Schaffens, an sich notwendig, aber nur als Durchgangsstationen, als Wegbahner für das zu erwartende Genie. Warum ich selbst Richard Strauß nicht für ein solches halten kann, habe ich verraten. Auch von seinen Werken hat bis jetzt nur das eine oder das andere seinen festen Platz in den Konzertprogrammen behaupten können. Will sich aber der Komponist auf Richard Wagner und sein langes Verkanntsein berufen, so ist demgegenüber festzustellen, daß kein Schaffender je so enthusiastisch begrüßt, keiner mit solcher Geschwindigkeit auf den Schild erhoben wurde, wie Richard Strauß. Hierzu kommt, daß er selbst als Dirigent für sich sprechen durfte. Ich sage dies alles nur denen, die sich in ihrem Urteil von Erfolg oder Mißerfolg abhängig machen. Aber ich will an ihm nicht vorbeigehen, ebenso wenig wie an Bruckner, Mahler und an Reger, dessen Entwickelung noch nicht abgeschlossen ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auch wegen der Solisten, die in den Philharmonischen Konzerten mitgewirkt haben, mache ich mir keine Sorge. Sie kehren meist an anderen Stellen wieder. Es ist ja typisch für das moderne Musikleben, daß man immer auf die gleichen Namen stößt. Auf dem Rendezvousplatz der Konzertsäle gibt es unvermeidliche Begegnungen. Doch sei jedenfalls der beherrschenden Rolle gedacht, die das seit 1883 in Berlin aufgetauchte Klaviergenie Eugen d'Albert hier als Pianist und selbst als Komponist spielt.

Worauf es ankommt, ist: was hatten die Philharmonischen Konzerte für Berlin zu bedeuten? Hielten sie, was sie versprachen?

Man hatte sich nach einem der Großstadt würdigen Orchester mit einem weltberühmten Dirigenten in einem würdigen Raume gesehnt. Alles war da. Bessere Resonanz als in dem neuen Saale der Philharmonie konnte sich weder das Orchester noch sein Führer wünschen. Aber nun harrte ihrer eine doppelte Aufgabe. Die Philharmoniker sollten nicht nur die Reichshauptstadt mit vorzüglichen Konzerten nach Art der Gewandhauskonzerte versorgen, sie sollten auch geschmackfördernd, erziehlich wirken. Von jeher war es in Berlin Sitte, daß auch die Armen am Geiste zu den Aufführungen klassischer Symphonieen pilgerten. Wir hatten gesehen, wie sich die Liebigschen Konzerte dieser Mittelschicht zur Verfügung stellten. Aber auch sie war nun anspruchsvoller geworden. Ohnehin würde ja dem Charakter der Großstadt gemäß ein großer Teil der berlinisierten Bürger in die Vergnügungslokale abschwenken. Wurden dem Mittelstande nicht wirklich großstädtische Aufführungen der klassischen Meisterwerke gewährleistet, dann war er nicht in die Philharmonie zu locken. Und es war schon ein Gebot der Kasse, daß man hier das Beste gerade gut genug fand.

Von Anfang an und noch, bevor Bülow kam, war daher eine Zweiteilung gegeben. Neben den großen Philharmonischen Konzerten für die zahlungsfähigen Musikfreunde wurden populäre zu billigen Preisen für die minder zahlungsfähigen eingerichtet; neben einem Festtagsdirigenten herrschte ein Wochentagsdirigent.

Es traf sich nun sehr günstig, daß der Festtagsdirigent Bülow hieß. Denn kaum war der Taktstock in seine Hand gelangt, so begann auch schon das künstlerische Erziehungswerk. (Das Programmbuch nahm an ihm teil; es erfüllte unter dem Redakteur Heinrich Reimann schlecht und recht seinen Zweck, um später unter Paul Bekker literarisch wertvoller zu werden.) Bülow war nicht nur unermüdlich im Einstudieren, er ließ auch kein Zeichen verloren gehen. Alles wurde in die Orchesterstimmen eingetragen. Und bei der Gründlichkeit, mit der der neue Dirigent vorging, mußte auch für die populären Konzerte ein Maximum von Genuß abfallen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

So hatte denn der treffliche Kapellmeister Gustav F. Kogel, der nach den Herren Professor von Brenner, Rauchenecker, Professor Franz Mannstädt in den populären Konzerten regierte, nichts weiter zu tun als den Bülowgeist zu bewahren. Das war nicht leicht, da man hier gelegentlich auch vom hohen Kothurn herabsteigen und leichtere musikalische Nahrung bieten mußte.

Und nun zu den großen Philharmonischen Konzerten, die der Stolz Berlins wurden. Bülows Großtaten, das wußte man, lagen auf dem Gebiete der Beethovenschen Symphonie. Die Neigung für Brahms kam hinzu. Aber Doktrinarismus war auch da nicht am Platze, wo der Name Bülow Rattenfängerdienste verrichtete. Der geschäftstüchtige Hermann Wolff sorgte denn auch für die nötige Buntheit. Leicht war es nicht, mit dem immer nervöseren Meister auszukommen. Und auch das bunt zusammengesetzte Publikum wußte von den Capricen des vielgestaltigen Bülow ein Lied zu singen. Er sparte nicht mit Bosheiten, die er impulsiv ins Parterre hinabschleuderte. Aber man achtete in ihm den künstlerischen Beirat und schwieg, wenn man nicht Beifall klatschte. Unnötig zu sagen, daß der Meister auf dem bei weitem klangvolleren Instrument, als es die Meininger waren, auch seinem eigenen Ideal viel näher rückte. Sein Beethoven blieb ein unerreichtes Muster für alle Zeiten. Seine Weitherzigkeit bewies er damit, daß er Werke wie Friedrich Gernsheims III. Symphonie, Bazzini's symphonische Dichtung „Francesca da Rimini" und sogar die längst durchgefallene Ouvertüre zu Shakespeare's „Heinrich IV." von Joachim in sein Programm aufnahm. Auch Berlioz und Liszt fehlten nicht. Und wahrhaft beglückwünschen konnten sich die Berliner 1888 zu der Bekanntschaft mit Richard Strauß' symphonischer Phantasie „Aus Italien", die der Komponist — wie 1890 „Don Juan" und 1891 „Tod und Verklärung" — selbst leitete. Zu diesen beiden Werken, die bei aller Neuheit des Inhalts den großzügigen Architekten erkennen lassen, trat die Burleske für Klavier und Orchester, ein echter, witziger Strauß, dessen ernsten Grundton Brahms abgibt. Eugen d'Albert, an dessen Meisterschaft sie sich wandte, war ihr glänzender Interpret. „Macbeth" folgte 1892.

Aber das innere Gleichgewicht Bülows war erschüttert. Der Augenblick kam, wo das Seltsame an ihm nicht mehr als Caprice gelten konnte. Wenn er die „Neunte" zweimal hintereinander, schon den Blick in die Ewigkeit gerichtet, mit jener Männlichkeit und Innerlichkeit, deren nur er fähig war, vorüber ziehen läßt, wenn er das Podium zur politischen Rednerbühne macht, hat er die Herrschaft über das Nervensystem verloren.

Nach der Saison 1892—93, die mit einem Dirigentenchaos lustlos und müde dahingegangen war und nur zum Schluß Bülow am Pult zeigte, war es um ihn geschehen. Eine glanzvolle Periode des Berliner Musik-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lebens war abgeschlossen. Aber ihre Spur konnte nicht untergehen. Der Dirigent Hans von Bülow war nicht nur ein Ruhmestitel des Philharmonischen Orchesters, er bedeutete ihm Grundlage und Mahnung zugleich für die Zukunft. Und die Erinnerung an ihn verknüpfte sich mit der an Meister Brahms. Wo solche Schutzgeister wachten, waren Ernst und Idealismus nicht in Gefahr. Wir aber, die wir den jungen Feuergeist haben wachsen, in die Geschicke des musikalischen Berlin so machtvoll haben eingreifen sehen, nehmen mit noch schwererem Herzen von diesem merkwürdigen Manne Abschied.

Offiziell freilich rief man ihm erst im Februar 1894, nachdem wieder einmal der Taktstock von Hermann Levi zu Schuch, von Schuch zu Strauß gewandert war, die letzten Grüße nach. Und dann regierte eine ganze Saison hindurch Richard Strauß, der Zufallsdirigent. Dieser Ausdruck bedarf der Erklärung. Er besagt, daß das Dirigieren zweifellos eine sekundäre Tätigkeit des Komponisten ist, der keine Kapellmeistermusik machen kann. Richard Strauß ist viel zu sehr Partei, um überall mit dem Herzen folgen zu können. In guter Stunde gibt er Großes. Seine Dirigiertechnik ist nicht über jeden Zweifel erhaben. Und sein berechtigter Individualismus hindert ihn auch, ein Lehrmeister des Orchesters zu sein.

Arthur Nikisch, der Dirigent der Gewandhauskonzerte, der jetzt endgültig in die verwaiste Stelle einrückt, ist als Meister des Taktstocks nicht zu übertreffen. Der Leipziger Theaterkapellmeister hatte im Berliner Konzerthause bereits Gastrollen gegeben. Aber nun erschien er, in Boston und Pest noch berühmter geworden, als neuer Mann an so bedeutungsvoller Stätte. Er hatte sofort gewonnenes Spiel. Der interessante Ungar mit der dunklen Mähne und den feinen Händen empfahl sich zunächst schon durch seine Erscheinung einem Großstadtpublikum, das nach einem dekorativen gesellschaftlichen Rendezvousplatz suchte. Aber auch die Musiker söhnten sich mit ihm aus. Er verzichtete von vornherein darauf, eine Bülowkopie zu geben. Gegen sie hätte sich seine ganze weiche und feine Art aufgelehnt. Er bekannte sich zum Eklektizismus. Und der glänzende, mit seltenem Klangsinn begabte Techniker in ihm hatte daher keine Mühe, sich mit der stillosen Buntheit des Konzertprogramms abzufinden, die mehr und mehr Platz griff. Bald hatte man erraten, daß sein Eklektizismus eine besondere Vorliebe für Tschaikowsky zuließ. Aber er führte ihn auch zu Brahms und zu Beethoven. Warfen diese beiden oft, weil sie mehr Rückgrat von ihm forderten, die Tür vor ihm zu, so mußten sie doch auch anerkennen, daß er sich ihnen auf Umwegen und zuweilen mit Erfolg zu nähern suchte.

Die Philharmonischen Konzerte haben unter Nikisch ihre Physiognomie

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nicht verändert. Beethoven und Brahms sind ihre Grundpfeiler. Ist es nicht bedeutungsvoll, daß dieser immer mehr den Klassikern angereiht worden ist, die man gänzlich unkritisch hinnimmt und vor allem stilgerecht aufgeführt wissen will? Der Symphoniker Robert Schumann, der ihm so nahe stand, hat ihm weichen müssen. Tschaikowsky's „Symphonie Pathétique" war dank Nikischs liebevoller Behandlung bald ein Modeliebling geworden. Die Kritiker aber, der Begutachtung des „Wie" müde, verlangten stets nach neuem „Was". Doch die Abonnenten begegneten den Novitäten mit kühler Reserve. Nicht etwa aus Überfluß an Kritik, sondern nur darum, weil eine noble Gesellschaft, die in Gala erschienen ist, nicht nötig hat, sich durch zweifelhafte Werte in behaglichem Genießen gestört zu sehen. Es sind die schlechtesten Zuhörer nicht, die in den Ecken des Saales hocken. An ihnen hängt unsere musikalische Zukunft. Schon die Generalprobe, die voraufgegangen ist, gibt den besseren Maßstab für die Aufnahme des Kunstwerks ab. Sie schaltet die Bequemen aus und sammelt die Musikfreudigen. Aber von Rechts wegen können die einen wie die anderen die Abendstimmung nicht entbehren. Jene, weil sie vom elektrischen Licht bestrahlt sein wollen, diese, weil Musik den echten Nachklang nur weckt, wenn nach der Tagesarbeit der Mensch mit gespannten Nerven zur Muse flüchtet.

Das letzte Jahrzehnt hat uns viel Strauß, Mahler, Bruckner, Reger gebracht. Und daneben jene symphonischen Dichtungen, die mit wenig Witz und viel Behagen Straußens Pfade wandelten. „Zarathustra", „Heldenleben" und selbst die „Symphonia Domestica", die einen Schritt vom Wege bedeutet, sind nur teilweise zu genießen. Aber gerade darum forderten sie solche zur Nachahmung auf, die mit Fug und Recht die Hoffnung aufgegeben haben, je im ganzen genießbar zu sein. Regers „Sinfonietta" ließ plötzlich auch Langmütige ihre gute Laune verlieren. In Berliner Konzertsälen wird man systematisch zur Langmut erzogen. Aber die „Sinfonietta" war ein krasses Beispiel dafür, wie ein Halbgott, der mitten in den Instrumentationsstudien steckt, sich gestattet, auch etwas völlig Unausgegorenes im Vertrauen auf seinen Namen als Meisterwerk aufzutischen. Und ein eklektischer Dirigent schreckt vor der Barbarei einer solchen Partitur nicht zurück. Aber schon eine in milderen Farben gehaltene „Serenade" söhnt mit dem Komponisten aus. Bisher ist der Orchesterkomponist Max Reger seiner ganzen Entwickelung nach nicht zur Bedeutung gelangt.

Doch um zu den Philharmonikern zurückzukehren: man ersieht aus der Fülle und Verschiedenheit der Aufgaben, wie das Wort „unmöglich" für sie nicht existiert. Der ganze zersplitternde Musikbetrieb, die weit verzweigte Tätigkeit des Dirigenten hat zur Folge, daß von jenen gewissen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

haften Proben à la Bülow nur in seltenen Fällen die Rede sein kann. Um so höher ist die nie versagende Schlagfertigkeit des Philharmonischen Orchesters zu schätzen. Es lockt auch fremde Meister des Taktstocks, ihnen ihren Willen mitzuteilen: fast alle haben sie es getan. Ich greife aus den unzähligen interessanten Konzerten nur einige heraus, in denen berühmte Komponisten und das berühmte Orchester sich zu denkwürdigem Tun zusammenfanden: Peter Tschaikowsky und Edvard Grieg führen, der eine 1888, der andere 1889, die Philharmoniker.

Die beiden oben gestellten Fragen sind also unbedenklich mit „Ja" zu beantworten. Das Philharmonische Orchester hat nicht nur an den großen Abenden erfüllt, was man von ihm erwartete. Auch die populären Konzerte haben die gute Berliner Tradition mit großstädtischen Mitteln fortgeführt. Sie sind uns ein köstlicher Besitz. Inmitten der Genußsucht und Oberflächlichkeit haben sie der ernsten Muse einen Tempel errichtet. Auf den beliebten Kogel war Rudolf Herfurth, auf diesen der sichere Josef Rebicek gefolgt. Nach einem kurzen Regime August Scharrers hat der Chronist den trefflichen Musiker und temperamentvollen Dirigenten Dr. Ernst Kunwald als Erzieher des Orchesters zu verzeichnen. Der Virtuose und der Chor können auf seine Hilfe rechnen; und wenn nicht tägliche Lohnarbeit es flügellahm macht, dann kann man seinem Wirken jedesmal beruhigt entgegensehen.

Glücklicherweise aber schlägt der Stadt Berlin, wenn auch spät, das Gewissen. Sie entschließt sich zu selbstverständlichem Mäzenatentum und spendet zunächst 60 000 Mark. Sollen die Philharmoniker im Sommer freier aufatmen, oder sollen sie um diesen Preis an die Sklavenkette des Spießbürgers gefesselt werden? Die Zukunft wird es lehren.

Und wieder pochen wir an die Pforten des Opernhauses und fragen, ob der Berliner Geist, der in den Symphoniesoireen der Königlichen Kapelle so behaglich wohnt, denn noch immer nicht durch den der neuen Zeit erschüttert worden ist. Wir hatten uns darauf gefaßt gemacht, daß dies sobald nicht geschehen könne. Bis zum zweiten Januar 1883 taktiert mumienhaft der alte Wilhelm Taubert. Aber auch Robert Radecke, der ihn ablöst, war einmal ein Reformator. Auch er an den Idealen der Romantik hängend und unbeirrt von der Strömung, die den Dirigenten zum beherrschenden Kopf macht. Aber er ist kein Starrkopf. Man bedenke, daß 1886 der Komponist Richard Strauß in diese heiligen Hallen einzieht. Aber zur Beruhigung der Abonnenten nur der gänzlich harmlose, der in seiner f-moll Symphonie Treu' und Redlichkeit übt. Und dann wurde eines Tages, im Jahre 1887, der Leiter der Schlesischen Musikfeste, der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

neu ernannte Hofkapellmeister Ludwig Deppe, durch die Gnade des neuen Generalintendanten Grafen Hochberg auch hier ans Pult gestellt. Radecke dankte ab, aber bald, und zwar im folgenden Jahre, auch Deppe, der die Gnade seines Gönners durch unzureichende Leistungen gelohnt hatte. Und nun schien es wirklich, als sollte die trostlose Eintönigkeit, die das Haus leerte, durch modernen Geist unterbrochen werden. Aber die Kapelle, diese seltene Vereinigung von Künstlern, erhielt nun zwei Köpfe. Die seit 1880 mit hofkapellmeisterlichen Würden bekleidete Null Heinrich Kahl teilte sich mit dem von Hamburg an die Berliner Hofoper berufenen ausgezeichneten Wagnerianer Joseph Sucher in die Leitung der Konzerte. Daß damit neuzeitliches Schaffen in die Symphoniesoireen Eingang finden mußte, war vorauszusehen. Auch der Schwung fehlte nicht. Leider aber zerriß die Buntheit der Programme, die mit dem Stil dieser Konzerte brachen, wie der Mangel an Einheitlichkeit in der Leitung das Band zwischen der Kapelle und dem Publikum. Und Schlimmes stand für die Witwen und Waisen der Kammermusiker zu befürchten.

Die Rettung kam 1892 von Felix Weingartner. Da war kraftvolle Jugend, vornehme Haltung, feuriges Draufgängertum, Geist, Können und Persönlichkeit. Und vor solchen im Königlichen Opernhause bis dahin unerhörten Eigenschaften verflog der Staub der Tradition und des Schlendrians. Natürlich wurde auch der Berliner Geist geschont. Aber er vermählte sich dem neuen, wie sich dem alten Stamm der Abonnenten ein neuer paarte. Das Ergebnis war und blieb: „ausverkauft".

Man mußte aus dem Konzertsaal des Opernhauses in den Theaterraum wandern. Weingartner wurde wie ein Halbgott verehrt. Und als solcher gestattete er sich denn auch gelegentlich, aus dem Nichts viel erschaffen zu wollen. Berlioz und Liszt lagen ihm am Herzen; aber nicht nur die „Damnation", nicht nur die „Symphonie phantastique" führte er auf, wie nur ein begeisterter Jünger es tun konnte, auch das Wertlose seiner Lieblinge fand in ihm einen überzeugten Verkünder. Ganz zu schweigen von den mancherlei Irrfahrten ins Gebiet zeitgenössischer Kunst. Aber man verzieh ihm alles. Denn immer mehr sah auch der Stamm der Alten, daß er in die klassischen Werke hineinwuchs, daß sein Beethoven bei allem Reiz des Subjektiven doch echt war. Und es geschah das Merkwürdige: allmählich lernte er auch der Sprache Brahms' verständnisvoll lauschen. Freilich: dieser Abklärungsprozeß, der sich vor den Augen der mitwachsenden Gemeinde vollzog, hätte ohne das ideale Instrument, auf dem er spielte, nicht lückenlos verlaufen können. Auch die Königlichen Kammermusiker hatten gelernt, seiner Sprache zu lauschen. Sie lebten in dem gleichen Einverständnis mit ihm, wie die der Führung noch mehr bedürftigen Philharmoniker mit Nikisch.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

So war es nur natürlich, daß man Weingartner, der kurze Zeit von Dr. Muck vertreten wurde, an die Symphoniesoireen mit aller Macht zu ketten suchte, da er, des Kampfes müde, 1898 sein Amt als Theaterkapellmeister aufkündigte. Allerdings hatte auch er sich von dem Geist der Reklame anstecken und es an Herausforderungen an die Öffentlichkeit, die ihn so sehr verwöhnt, nicht fehlen lassen. Aber wen sie einmal für einen Gott erklärt hat, den läßt sie nicht so bald fallen. Seit 1902 mußte auch die für die Verbesserung der akustischen Wirkung nicht überflüssige Generalprobe zum Range einer Symphoniematinee erhoben werden. Der 10. Symphonie-Abend brachte regelmäßig die Neunte Symphonie, die mit Andacht gehört wurde und schließlich in einen Triumphgesang auch für den gefeierten Dirigenten mündete.

Bis 1907. Dann ward er Direktor der Wiener Hofoper. Und nun begann die Misere des Suchens. Hier Ersatz zu schaffen, war schwer. Nach langem Hin und Her entschied man sich für Richard Strauß. Seit 1908 führt er das Szepter. Er hält Beethoven für seine ureigenste Domäne. Und daneben sucht er, ohne einseitig zu werden, dem Neuen und sich mehr Raum zu erobern. Er hat trotz aller berechtigten Gegnerschaft, die seine Einseitigkeit findet, zunächst den Erfolg für sich. Mag mancher sich bei allem Nuancenreichtum seines Beethoven nach dem Weingartnerschen zurücksehnen oder auch den geschlossenen Eindruck und die Milderung der in dem Raume unvermeidlichen klanglichen Härten vermissen, es ist unmöglich, sich der suggestiven Wirkung zu entziehen, wenn Strauß für sich oder seine modernen Lieblinge spricht.

Natürlich regte sich, da das Philharmonische Orchester überbürdet und die Königliche Kapelle auf ihr Haus beschränkt war, sehr bald der Wunsch nach einem zweiten Orchester. Man sah in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts ein Tonkünstler-Orchester auftauchen, und Richard Strauß würdigte es der Ehre, unter seiner Leitung für zeitgenössische Tonwerke eintreten zu dürfen. Leider war es als Unkraut zu schnell gewachsen. Es pflegte noch viel zu sehr die unfreiwillige Dissonanz, um der freiwilligen dienen zu können. So ging es den Weg alles Irdischen. Aber ein anderes Orchester, Blüthner-Orchester genannt, hat bereits eine höhere Stufe erstiegen. Freilich wird noch immer von vielen, allzuvielen Dirigenten an ihm herumexperimentiert. Der idealgesinnte, im besten Sinne moderne Siegmund von Hausegger scheint der Glücklichste. Aber auch Josef Stransky und Edmund von Strauß behaupten sich. Es tut nicht wohl, hinter die Kulissen zu schauen. Keine Frage: ein neuer Instrumentalkörper wandelt nun einen dornigen Pfad. Der

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

verwöhnte Großstädter ist nicht wie einst geneigt, ihm Zeit zur Entwickelung zu lassen und den guten Willen für die Tat zu nehmen. Seine Nerven gestatten es nicht. Hoffen wir trotzdem, daß es ihm glückt.

Halten wir noch einmal Umschau, dann müssen wir gestehen: die Bülowsche Saat ist herrlich aufgegangen.

Chorgesang

Aber in dem neuen Berlin, das sich ein wahrhaft weltstädtisches Orchester schafft, darf dem Chor der Instrumente der gute Genosse, der Chor der menschlichen Stimmen, nicht fehlen. Die Weltstadt verlangt, daß in der Neunten Symphonie, in der Missa solemnis zwei völlig entwickelte Organismen sich verbrüdern. Bis in die achtziger Jahre hatte jedesmal das Orchester den Chor wegen einiger Störungen um Verzeihung zu bitten. Nun mußte umgekehrt der Chor dem Orchester zurufen: Bitte, gedulde dich nur einen Augenblick, daß ich dir in gleichem Schritt folgen kann. Das Orchester gab nun den Ton an. Wie es sich unter einem großen Dirigenten einen ganz neuen Nuancenreichtum eroberte, mußte es auch einen von dem gleichen modernen Geiste beseelten Gefährten finden. Ein Mann mußte kommen, mit eiserner Energie eine vielköpfige Schar zu einem exakt und künstlerisch zugleich arbeitenden Instrument zu erziehen. Aber man fragt mich erstaunt: Gab es dergleichen noch nicht in Berlin? Hatten wir nicht von Stockhausens Ruhmestaten gehört?

Charakteristisch für das sich amerikanisierende Berlin ist es, daß, wo eine Kraft zu erlahmen beginnt, sofort eine neue in die Bresche springt und sich mit Ungestüm den Vortritt erzwingt. Keine Tradition, keine Pietät vermögen der raschen Entwickelung ein Paroli zu bieten. Das Tempo ist natürlich beschleunigt in einer Zeit, wo die darstellende Musik alle Tatkraft verbraucht. Dem aufmerksamen Beobachter war der langsame, aber unaufhaltsame Abstieg des Sternschen Gesangvereins nicht entgangen. Mochte es denen, die sein Ruhmeslustrum miterlebt hatten, auch wehe tun, es war nicht zu leugnen: auch unter Ernst Rudorff, in dessen Hände die Geschicke dieses Chores seit 1880 gelegt waren, gab es wohl von sorgfältig vorbereiteten Aufführungen, aber nicht von den Taten eines modernen Dirigenten zu erzählen.

Und die stolze Singakademie, was scherte sie das neue Berlin? Sie stand auf so festem Boden, daß sie an dem allgemeinen Wettbewerb nicht teilnahm. Hier waren Tradition und Pietät zu finden; hier durfte man sich gestatten, das sonst nirgends erlaubte Genre, das genre ennuyeux zu pflegen, ohne darum für seine Existenz fürchten zu müssen. Der gute, biedere Berliner Geist kapselte sich da ein in dem schönen Bewußtsein, dem amerikanischen Berlin etwas völlig Unzeitgemäßes entgegenzusetzen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die bigotte, spröde alte Jungfer gab den Ton an wie einst; in der parvenühaften, koketten, neuerungssüchtigen Großstadt nahm sie sich ein wenig merkwürdig aus. Und doch huldigte auch dieses Institut mit dem korrekten Taktschläger Martin Blumner an der Spitze in seiner Weise dem Fortschritt. So war zum Beispiel 1878 Friedrich Kiel für wert gehalten worden, die Schwelle dieses Tempels mit seinem bestens akkreditierten „Christus", 1880 mit seinem „Tedeum" zu überschreiten. Hatte er doch, obwohl ein moderner Geist, seine musikalische Rechtgläubigkeit bewährt. Auch Albert Beckers b-moll Messe, die als Oase in der Öde der geistlichen Musik auftaucht, ist von so tiefer Frömmigkeit beseelt und von so starkem Können getragen, daß sie in diesen heiligen Hallen Gnade findet. 1878 vom Riedelschen Verein in Leipzig zum ersten Male aufgeführt, wird sie im Januar 1881 in Berlin von der Singakademie als standard work geweiht. Freilich als eines, das man mit solchem Titel ehrt, um es der Öffentlichkeit möglichst vorzuenthalten. Dieses Schicksal teilt mit ihr Friedrich Kiels gleichfalls 1881 dort aufgeführtes zweites Requiem in As-dur op. 80. Das Werk des Meisters, der kurz vor Vollendung seiner Laufbahn stand, stellt auch die Quintessenz seines Schaffens dar. Der Chronist von heute muß nicht ohne Wehmut beobachten, wie die Spuren eines so reichen Künstlerlebens schon nach wenigen Jahren sich verwischen. Hier und da singt ein Jünger sein Lob, aber sein Werk lebt nicht mehr. Das moderne Musikleben zieht an sich heran, was in gutem oder schlechtem Sinne aufreizend wirkt; es schiebt brüsk beiseite, was nur fein, edel, vornehm ist. Und in der geistlichen Musik, die ja ohnehin nicht unmittelbar zu ihm spricht, läßt der moderne Musikfreund in der Regel nur unzweifelhaft festgestellte Werte gelten.

Aber die altjüngferliche Singakademie gab noch in anderem Sinne den Ton an. Seitdem Felix Mendelssohn Bartholdy die „Matthäuspassion" wiedererweckt hatte, tauchte für den Chor ein Problem Bach auf. Keines von den Problemen, die das Phlegma stören. Sonst hätte ja Julius Stern nicht auch auf dem Gebiete des Bachkultus dem altehrwürdigen Institute, dem er einst angehört hatte, den Rang streitig machen können. Bach wurde langsam entdeckt. Man wartete, bis der Sternsche Gesangverein seine Blütezeit hinter sich hatte. Bis dahin begnügte man sich mit sehr stimmungsvollen Aufführungen der „Matthäuspassion". Aber Martin Blumner hatte nun wirklich den Ehrgeiz des Entdeckers. Die h-moll Messe kehrte häufig wieder. Ein neues Feld wurde bebaut: das der Kantate.

Wie der Norddeutsche zu Bach steht, ist bekannt. Sein Verhältnis zu ihm ist innig und dauernd. In Wien, der Stadt der Lebensfreude, der katholischen Stadt, kann der Altmeister eine Heimstätte nicht finden. In

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Berlin, der Stadt des Ernstes, der protestantischen Stadt, hat er stets Sitz und Stimme. Aber ist nicht Berlin im Begriff, sich zu amerikanisieren? Steht es nicht im Banne materieller Interessen? Wird man Bach in dieser neuen Stadt sein Ohr leihen?

Wahr ist, daß die Grundlagen der Religion längst erschüttert sind. Wissenschaft und Technik haben ihr den Boden abgegraben. Der auf schnellen Erwerb gerichtete Sinn der Bevölkerung verschwistert sich diesen die Religion zerstörenden Faktoren. Führt auf der einen Seite ein angestrengter Denkprozeß zur Skepsis, die den Glauben unterwühlt, so nimmt man auf der anderen die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung aus Bequemlichkeit auf, erspart sich das Denken und läßt als einzige Philosophie eine völlig geschlossene, sehr praktische Lebensphilosophie gelten. Auch die Künste werden von diesem Standpunkt aus gesehen. Aber die Tonkunst, so gern sie allen Äußerungen der Lebenslust sich gesellt, durchkreuzt die materielle Richtung. Ganz läßt sich auch in den modernen Menschen das metaphysische Bedürfnis nicht ersticken. Es steckt in den Gebildeten eine Summe von Energie, die sich in transzendentalen Dingen verbraucht. Die Musik nun fängt die metaphysischen Neigungen des modernen Menschen auf, sie predigt auch denen, die nur ahnen, ohne zu verstehen. Eine neue Art des Gottesdienstes ist an die Stelle des alten getreten.

Daß Beethovens Missa solemnis, daß Brahms' Deutsches Requiem auf günstigen Boden treffen mußten, war zu begreifen. Das Genie Beethovens, der, ein Einsamer, seine Beziehungen zur Religion ganz individuell regelte, wußte den freien Glauben der modernen Menschen in Tönen vorzuahnen, ihm allgemeinen und für lange Zeit gültigen Ausdruck zu leihen. Er blieb Herrscher und konnte mit Leibniz in dieser Welt die beste aller Welten sehen, weil er außer ihr stand. Brahms ist nicht die gewaltige Herrschernatur, die in so grandioser Weise mit der Ewigkeit abrechnet. Der Weltschmerz hält ihn in seinem Bann, und wenn er einen versöhnlichen Ton findet, so kann er sich doch nur zur Resignation emporringen. Sie ist das Höchste, was der denkende Mensch gegenüber dem Leben, der Welt erreichen kann. Diesem freien Menschentum setzt nun Bach den Glauben an ewige Wahrheiten entgegen. Er bekennt sich zum Göttlichen und zur Konfession. Und der Materialismus der Großstadt, haltlos und denkfaul, kniet ganz natürlich vor dieser unerschütterlichen Glaubenstreue, die ihn an einem schwachen Punkte trifft.

Aber unter den Denkenden, die Bach verehren, gibt es Orthodoxe und Kritische. Die einen wollen nicht wahr haben, daß in des Altmeisters Werk irgend etwas veralte; die anderen wollen nur den Chören ewigen Wert zugestehen, unter den Solonummern aber die meisten als unserem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Empfinden nicht entsprechend ablehnen. Und zwar schon darum, weil das moderne Ohr die klanglichen Naivitäten der instrumentalen Begleitung nicht vertragen kann. Sie werden um so unerträglicher, als sie sich nicht mehr rein rekonstruieren lassen. So leben modernes und historisches Empfinden im Widerstreit miteinander.

Mit der Erweckung der Kantaten treten diese Probleme, die früher gelegentlich die Geister schon beunruhigt hatten, mit akuter Schärfe auf. Denn die Kantaten sind zahlreich, und auf engem Raum befehden sich das Unsterbliche und das Vergängliche. Aber schließlich lebt man in Norddeutschland. Die heimische Gründlichkeit, der stets wachsende historische Sinn fühlen sich gerade von solchen Gegensätzen angeregt und wollen sie möglichst rein erhalten.

Martin Blumner also geht mit der Leuchte voran. Aber aus der leuchtenden Fackel wird, sobald die Singakademie sich ihrer bemächtigt, ein trübes Licht. Der konservative Geist vergißt, daß Berlin inzwischen dem Schlichten Valet gesagt hat und nur eine technisch vollendete, wirkungsvolle Leistung gelten läßt. Mit einer solchen konnte die Singakademie nicht aufwarten. So büßte die Bachsche Musik ihre Zusammenhänge mit der Gegenwart nur zu häufig ein, sie wurde gelehrte, zopfige Musik. Weder die h-moll Messe, die in den Programmen oft wiederkehrt, noch die neuentdeckten Kantaten konnten außerhalb dieses engen Kreises die kulturhistorisch wichtige, neue Art religiöser Erbauung schaffen.

Während die Singakademie sich mit dem Bachproblem in ihrer unzeitgemäßen Weise beschäftigte, war ihr, im objektiven, nicht im subjektiven Sinne über Nacht ein Konkurrent erwachsen: der Ochssche Gesangverein. Er hatte vorläufig noch keine vornehmen Allüren, trat im Bunde mit der Geselligkeit auf und hielt gute Freundschaft mit Schubert, Mendelssohn und Brahms. Sein Begründer war Siegfried Ochs, ein Schüler Kiels. Ein gänzlich Unberühmter. Er hatte seine Befähigung zur Leitung eines Chores erst zu erweisen. Aber kaum hatte er den Taktstock ergriffen, so ahnte man, daß hier ein echter Dirigierinstinkt am Werke war. Jene Energie, die den Chor- und Orchesterleiter allein in den Stand setzte, aus der Masse ein Individuum zu machen, eignete ihm in hervorragendem Maße. Dazu kam ein starker Ehrgeiz, der die geheimen Regungen unseres modernen Berlins ahnte. Er trieb ihn zu unermüdlichen Proben, zur Heranziehung der besten Kräfte, zur Erweiterung des Programms. Er wollte Neues in Werken und Ausführung bieten. Am 12. Februar war an einem Schubertabend das erste Berliner Programmbuch aus der Feder des Schubertspezialisten Max Friedlaender geboren. Der rückschauende Chronist kann feststellen, daß Johann Friedrich Reichardt ihm etwa ein Jahrhundert vorher in seinen Concerts spirituels vorgegriffen hatte. Er hatte die Intelligenz

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

seiner Mitbürger überschätzt. Die in Berlin stets vorhandene, echt rationalistische Sehnsucht, zu wissen, bevor man empfand, erhielt aber nun, nachdem man gelernt hatte, in der Musik nach dem Programm zu fragen, neue Nahrung. Als am 24. März 1886 der Ochssche Gesangverein an der Seite des Philharmonischen Orchesters im Saale der Philharmonie Gehör erbat, da fühlte man, daß nun die zeitgemäße Ergänzung des modernen Instrumentalkörpers gekommen sei. Nun konnte er im stolzen Gefühle seiner Unentbehrlichkeit fortschreiten. So lieh er seine Kraft, als Xaver Scharwenka, ein mutiger Fortschrittsmann, im gleichen Jahre Liszts Dante-Symphonie und 137. Psalm aufführte. So durfte er einheimische Komponisten wie Philipp Scharwenka protegieren, und obwohl selbst hilfsbedürftig, seinem Bundesgenossen, dem Philharmonischen Orchester, helfen, sich auf eigene Füße zu stellen. Die Folge so kräftigen Aufstiegs war, daß auch Hermann Wolff den Chor für voll ansah, mit ihm einen Vertrag schloß und Berlin den Genuß von drei Konzerten des „Philharmonischen Chors“ alljährlich sicherte.

Auch Bülow, der seine Abneigung gegen das Neudeutschtum auf die Neunte Symphonie übertragen hatte, widerstand schließlich 1889 der Lockung nicht, mit einem solchen Chor Beethovens Kolossalwerk aufzuführen. So hörte man es wieder und wieder; so wurde der Grund gelegt zu einer Volkstümlichkeit dieser Symphonie, die, an sich begreiflich, doch auch den Mißbrauch begünstigt. Der Weg ins Neuland wurde fortgesetzt am 17. März 1890, an dem neben Franz Schuberts bisher unbekannter Musik zu „Fierrabras“ auch „Wanderers Sturmlied“ von Richard Strauß unter Leitung des damals 26jährigen Komponisten erklang. Der Philharmonische Chor war mannbar geworden und wollte 1890 nichts mehr von Verträgen mit der Konzertdirektion Wolff wissen. Immer inniger befreundete er sich mit der modernen Tonkunst; führte 1891, als die Tonkünstlerversammlung in Berlin, dem harthörigen, tagte, außer drei Messensätzen von Max Bruch das schöne Tedeum des bisher stiefmütterlich behandelten Anton Bruckner auf; überraschte am 22. Februar 1892 mit „Offertorium und Tantum ergo“ von Franz Schubert und der vollständigen Musik zu Herders „Prometheus“ von Liszt; versenkte sich 1892 in die melancholischen Schönheiten des „Schicksalsliedes“ von Brahms; brach 1893 für Edgar Tinel und dessen Legende „Franziskus“ eine Lanze. Ein Fest war es, als bald darauf auch Anton Rubinstein, dem mit Chören aus seinem „Moses“ und mit seinem „Requiem für Mignon“ gehuldigt wurde, einen Abend durch sein unvergeßliches Spiel weihte. Und die Modernen jubelten, als die beiden durch Erfolge nicht gerade verwöhnten Wiener Meister Anton Bruckner und Hugo Wolf im Januar 1894, der eine sein „Tedeum“, der andere seine Gesänge wie den „Elfenchor“ aus dem Sommer-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nachtstraum und den „Feuerreiter“ triumphieren sehen. So waren aus den beiden Stiefkindern des Glückes für einen Augenblick zwei Glückliche geworden. 1895 endlich trat Ochs an das Requiem von Hector Berlioz heran, das nun in Abständen immer wiederkehrt.

So verschlungene Pfade war der Chor gewandelt, um endlich für Bach reif zu werden. Gewiß ein seltsamer Werdegang. Gar mancher mochte den Kopf schütteln, wenn er an ihn dachte. Aber es scheint, daß alle Wege zu Bach führen. Denn sollte Meister Sebastian den Zopf verlieren, so mußte er sich auch mit der gewachsenen Quantität und der verbesserten Qualität eines modernen Chores einverstanden erklären; mußte dulden, daß der Glanz der Virtuosität seine Schlichtheit antastete. Das Seltsame ist nun wieder, daß diese Modernisierung Bachs von einem Juden ausgeht. Die Vermittlernatur mit ihrem vollen Verständnis für die Forderungen der Zeit paarte sich deutscher Gründlichkeit. Und wie einst zu Julius Sterns Zeiten kündigt sich das Ereignis, die Aufführung der h-moll Messe, durch eine fieberhafte Tätigkeit unter Ausschluß der Öffentlichkeit an. Sie fand am 18. November 1895 in der Garnisonkirche, einem für Aufführungen großen Stils ungeeigneten Raume, statt. Die deutsche Gründlichkeit hatte nun wirklich keinen Anlaß sich zu beklagen. Denn Meister Sebastian war nie so zopfig gewesen, seine h-moll Messe so wenig gekürzt, wie es hier geschah, aufzuführen. Man wird einwenden, daß Bach weder über einen so leistungsfähigen Chor noch über so widerstandsfähige Zuhörer verfügte. Über das letzte läßt sich gewiß streiten. Geduld war eine Tugend, die unsere Altvordern zweifellos in höherem Maße besaßen als wir. Aber der historische Sinn, die Wißbegierde und das metaphysische Bedürfnis zugleich mit starken Zugeständnissen an die Mode sind sicherlich den Zuhörern von heute nicht abzusprechen.

Kurz: der erste Schritt war getan, und Meister Sebastian durfte sich, wenn auch im einzelnen über die schärferen Pointen und Würzen erstaunt, doch diesem energischen Dirigenten und dem unvergleichlichen Instrument, das er sich geschaffen hatte, ohne weiteres anvertrauen. Siegfried Ochs hatte seinen Weg gefunden. Bach war und blieb seine Domäne, ohne daß der Chor darum seiner Aufgabe, das zeitgenössische, ach, so arme Schaffen auf dem Gebiete des vornehmsten Chorgesanges zu fördern, untreu wurde. Wer konnte auch als Musiker an einem Werke wie des greisen Verdi „Quattro pezzi sacri“ achtlos vorübergehen! Man hörte es 1899. Auch Franz Liszts „Christus“ wurde 1901 in seine Rechte und Ehren wieder eingesetzt. Richard Strauß, der so ganz aus dem Orchester heraus denkt und für die Stimmen wenig Zärtlichkeit übrig hat, konnte hier nur selten erscheinen. Er holte sich 1905 mit seinem „Taillefer“, der die Kehrseite der glänzenden Medaille nur zu deutlich zeigt, einen Mißerfolg. Und von

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den Neueren war nur Otto Taubmann, dem Schöpfer einer „Deutschen Messe", einem hochbegabten Vielkönner, 1910 ein später, aber großer und wohlverdienter Erfolg gegönnt. Indes hatte Ochs gelegentlich bei Händel und Haydn verweilt, Brahms' „Deutsches Requiem" mit feierlichem Ernst sich zu eigen gemacht und war an die mancherlei Probleme der „Missa solemnis" in seiner zuweilen anfechtbaren, immer aber Achtung gebietenden Weise herangetreten. Wie ein roter Faden zogen sich nun durch die Konzerte des Philharmonischen Chores die Kantatenabende. Siegfried Ochs hat es verstanden, ein Bedürfnis zu schaffen. Mit dem Aufgebot seiner und des Chores ganzer Kraft und unter Beteiligung hervorragender Solisten hat er Chöre wie Arien seiner Zuhörerschaft vertraut gemacht. Hier ist eine Kultur, die kaum überboten werden kann. Vierhundert Sänger gehorchen einem Wink, und selbst die Zufälligkeiten, die Trübungen der Intonation sind nach Möglichkeit ausgeschaltet. Die prachtvolle Geschlossenheit solcher Leistungen, die durch bezahlte Sänger ergänzt werden, sichert dem Philharmonischen Chor eine einzigartige Stellung. In diesem modernen Berlin, das an Zersplitterung krankt, sind seine Konzerte ein Ruhepunkt. Keine Lücke zeigt sich im Saal, und es herrscht jene echte Konzertstimmung, die sonst nicht leicht sich einfindet. Kein unreinsingender oder unzureichender Solist kann sie dauernd trüben.

Ich hatte schon gesagt, daß dieser Aufstieg durch den Abstieg der mitstrebenden Körperschaften begünstigt wurde. An dem Schicksal des Sternschen Gesangvereins konnte auch die Wahl des ausgezeichneten Musikers Friedrich Gernsheim, der 1890 von Rotterdam kam, nur wenig ändern. War Ochs der Mann, der rücksichtslos seinen Weg ging und sich als Persönlichkeit gegenüber dem Chor durchsetzte, so durfte Gernsheim zwar auf den höheren Komponistenruhm pochen, vermochte aber nicht durch Entschiedenheit seine Absichten zu verwirklichen, der Vielheit seinen Willen aufzuprägen. Wie einst Mendelssohn in den Proben mit der Königlichen Kapelle, so rang Gernsheim hier mit dem Chor. Seine Aufführungen der „Missa solemnis" atmeten den klassischen Geist mehr als andere und hielten sich von Gewaltsamkeiten fern, aber sie litten unter dem Mangel an Präzision und riefen in den verwöhnten Zuhörern die Sehnsucht nach dem Glanz der einheitlichen Chorleistung wach. Endlich ward er selbst der mancherlei Kämpfe müde und überließ den Taktstock Oskar Fried. Damit trat ein moderner Geist an die Spitze des Vereins. Konnte er aber ernstlich daran denken, einem verfallenden Organismus neue Lebenskraft zuzuführen? Nicht als ob ihm die nötige Tatkraft fehlte. Auch er durfte seiner Ellenbogenkraft vertrauen und außerdem einem eingeborenen Musikertum, das in seinem fortreißenden Ungestüm auch über mancherlei Unsicherheiten der Stabführung hinwegtäuschte. Aber er konnte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seine Vorliebe für das Orchester nicht verbergen. Sie hatte ihn zu einem vielversprechenden Werk wie dem „Trunkenen Lied" begeistert, sie hatte ihn zum Dirigenten der „Neunten Symphonie" gemacht. Sie ermutigte schließlich eine neugeschaffene Gesellschaft der Musikfreunde, die das Seltene in der Vergangenheit und in der Gegenwart sucht, dazu, sich mit dem Sternschen Gesangverein zu neuem Tun zu verbinden. Doch der greisenhafte Schützling war nicht zu retten. Er gab, im Kampf ums Dasein zerrieben, 1911 seinen Geist auf.

Aber — man sollte es kaum für möglich halten — auch die Singakademie versuchte sich das Bekenntnis abzuringen, daß Berlin sich geändert habe. Auch sie versuchte sich zu erneuern. Freilich in bescheidenen Grenzen. Nach Blumners Tode wurde eifrig Umschau gehalten nach den Vertretern des strengen Stils und zunächst die Engherzigkeit falsch verstandener christlicher Gesinnung bewiesen. Aber schließlich fiel die Wahl auf einen Mann, der, wie seine allerdings nachempfundenen Kompositionen zeigten, mit kontrapunktischem Können mäßig fortschrittlichen Geist verband: Georg Schumann. Er hat den ernsten Willen, unter Wahrung der Tradition auch der Neuzeit Rechnung zu tragen. Der Chor hat sich verjüngt, und manches unbekannte Werk, so César Francks „Béatitudes", Sgambati's „Requiem" haben sich liebevoller Behandlung zu erfreuen. Man wird hier zwar unbedingte Zuverlässigkeit wie den höchsten Schwung vergebens suchen, aber ein lebhafteres Tempo hat begonnen, und auch die modernisierte Schlichtheit ist nicht niedrig zu bewerten.

Nach dem reinen a cappella Gesang, den der selige Fasch einst der Singakademie als ihr eigenstes Gebiet zugewiesen und noch Grell mit besonderer Liebe gepflegt hatte, wird man jetzt umsonst ausschauen. Das Orchester ist der Chöre Stütze geworden, aber um den Preis, daß sie seiner nicht entraten können. Der Königliche Hof- und Domchor, der einst die vornehmste Zuhörerschaft in den Saal der Singakademie gerufen hatte, meidet längst die profanen Räume des Konzertsaales und singt fast nur im Dom. Auf Musikdirektor v. Hertzberg, der den Ruhm des Chores nicht zu mehren vermochte, folgte Albert Becker, unter dem ein Crescendo eintrat. Arthur Prüfer führte jahrelang den Taktstock, der nun in die Hände des bewährten Leiters des Opernchors Hugo Rüdel übergegangen ist. — Kirchenkonzerte stehen außerhalb unseres bunten Musiklebens.

Der gemischte Chor, der mit seiner abwechslungsreichen Mischung der Klangfarben, zumal als guter Genosse des Orchesters, dem modernen Ohr so freundlich entgegenkommt, hat den Männergesang in eine zweite Stelle gedrängt. Er war aus der nationalen Gesinnung geboren; die männliche Kraft und Rauheit tönte einst dem Ohr gar hold, weil der patriotische Unterton stets miterklang. Wie aber heute die Klangfarben sich mischen,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

so reichen sich die Völker die Hand. Der Internationalismus der Kunst hat dem deutschen Volkslied, dieser mächtigsten Grundlage des Männergesanges, den Boden abgegraben. Wollte er mit der Zeit mitgehen, so durfte auch er nicht vor mancherlei Klippen zurückschrecken, die moderne Komponisten ihm schufen. Natürlich ließ sich auch so die Enge des Raumes nicht überwinden, auf der die Stimmen sich bewegten. Aber noch immer findet der Männergesang seinen Halt in den Kreisen des Bürgertums, das für Einfachheit schwärmt. Die Anhänger der Überkultur lassen sich von ihm nicht locken. Der Kaiser freilich, von Hause aus der beste Patriot, weiß wohl, warum er den Männergesang begünstigt. Der Musiker aber, der aller Liedertafelei abhold ist, wird gestehen müssen, daß ein Komponist wie Friedrich Hegar das Niveau des ungemischten Chors bedeutend erhöht.

1885 hatte der Wiener Männergesangverein gezeigt, daß die Anmut, Geschmeidigkeit und Singfreudigkeit des deutschen Südens sich auch im engen Rahmen betätigen können. Inzwischen ist aus den gutbürgerlichen Kreisen der Großstadt der Berliner Lehrergesangverein erwachsen, und, von Prof. Felix Schmidt geleitet, zu Ehren und Bedeutung gelangt. Auch die Liedertafel mit dem für heute ominösen Namen darf sich rühmen, zeitgemäß zu sein. Gar mancher kleinere Verein, oft noch ein Rest aus alter Zeit, huldigt mit mehr oder weniger Erfolg dem Chorgesang. Es kann meine Aufgabe nicht sein, seinen Spuren zu folgen.

Die Quintessenz aller neuzeitlichen Bestrebungen auf dem Gebiete des Chorgesangs bleibt: die Masse, und zwar eine ins Ungeheure wachsende, ist dank dem Willen eines Einzelnen ein Individuum geworden, das nun alle großen Vorzüge und die mancherlei Schwächen modernen Musizierens getreu wiederspiegelt. Der Philharmonische Chor, eine mit großstädtischen Mitteln ins Werk gesetzte Gründung der Großstadt, bedeutet nach dieser Richtung einen Gipfel. Auf ihn dürfen wir mit Stolz blicken.

Die Kammermusik

Über der Kammermusik schwebte noch immer als guter Geist Joseph Joachim. Die Quartettsoireen, die bei der Weltstadtmusik Pate gestanden hatten, konnten nicht veralten. Sie erfüllten weiter, inmitten einer Gemeinde von Gläubigen, ihre Sendung, dem Industriellen und dem Fragwürdigen einen festen Wall entgegenzusetzen. Niemand durfte ihnen das Recht hierzu bestreiten. Ist ja doch die Kammermusik in ihrem innersten Kern konservativ. Sie, die Schöpfung eines Volkes, das noch immer und trotz alledem ein Volk der Dichter und Denker ist, thront einsam auf ihrer Höhe, die nur wenigen Auserwählten erreichbar ist. Sie leitet ihren Stamm-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

baum von der Sonate her und ist stolz auf ihn. Sie fordert von jedem Rechenschaft, der sich ihr zu nahen wagt. Sie duldet keine Unklarheit, gestattet nicht prunkvolle Überladung, bestraft jede Seichtheit durch die rücksichtslose Offenheit, mit der sie den Sünder bloßstellt. So mußte eine Zeit, die sich gern hinter ein Programm verschanzt und manche Unehrlichkeit gern durch äußeren Glanz verhüllt, vor der Kammermusik Halt machen. Und vor der souveränen Sicherheit, mit der Joachim und seine Genossen Halir, Wirth, Hausmann den Klassikern huldigten, mußte jedes Gezänk der Parteien notwendig verstummen. Selbst dann, als des Meisters Finger sich seinen Wünschen nicht mehr fügten, war doch der Geist so stark, daß die Andacht nie aus dem Tempel wich. Wundervoll, wie in dem unruhigen Getriebe der Großstadt hier Pietät und Kunstliebe ein Band um die Zuhörer schlangen!

Von einem ernsthaften Nebenbuhler konnte nicht die Rede sein. Jener Zweig, das Trio Barth, Wirth, Hausmann, gedieh weiter. Aber die vielen andern, die Quartette und Trios und Sonatenabende schufen, kamen und gingen, ohne mehr als eine Spur zu hinterlassen. Die Nationen beteiligten sich nunmehr am Wettbewerb. Sie wollten auch dieses Gebiet nicht unbebaut lassen. Die „Böhmen", echte Musikanten, brachten eine eigene Note hinein. Dvořák, Smetana, Tschaikowsky wurden durch sie heimisch. Die populäre Kammermusik begann. Ahnt man nicht, welcher Widerspruch darin steckt? Konnte von Rechts wegen die Kammermusik einen Anspruch auf Popularität erheben? Und glaubte man deshalb, weil ausnahmsweise aus einem Konzertsaalpublikum in der Singakademie eine Familie geworden war, die Intimität auch in größere Räume zaubern zu können?

Der Berliner Konzertbetrieb läßt sich von solchen Bedenken nicht hemmen. Das Böhmische Streichquartett also popularisierte die Kammermusik, indem es das Nationale in sie hineintrug. Es errang auf abseitigem Wege seinen Platz an der Sonne. Das hatte seine guten Gründe. Da die heimische Musik in Grübelei zu versanden drohte, sehnte man die Ursprünglichkeit herbei. Sie schien in der Tonkunst der Slawen zu leben, und der pikante Reiz ihrer Harmonik fand ein williges Ohr. Tschaikowsky entkleidete mit seiner leicht faßlichen Melodik, die ihn vor jeder Tiefe bewahrte, die Symphonie aller Mysterien. Und bald war man so weit, sich zu fragen: warum eigentlich hatten wir die Kammermusik für uneinnehmbares Gebiet gehalten? Gaben uns ein Dvořák, ein Smetana, ein Tschaikowsky Rätsel auf? Die nationale Musik bedarf auch des nationalen Tones in der Aufführung. Die Zurückhaltung, die alle Kammermusik auszeichnete, ward aufgegeben, und nur zu oft feierte neben dem echten Temperament auch die Unvornehmheit Orgien. Natürlich hätte sich in einer Stadt wie Berlin auch ohne den Einfluß des Nationalen der Kreis

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Kammermusikliebhaber erweitern müssen. Aber das Böhmische Streichquartett darf den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, mit seiner Hilfe den engen Pfad zur Kammermusik in eine breite Landstraße umgewandelt zu haben. Es gab sich damit nicht zufrieden und wollte zu den Klassikern gelangen. Aber so unbeschränkte Herrscher die Böhmen in ihrem Reiche waren, dort konnten sie nicht mehr als Tüchtiges leisten.

Ich meine also: in dem Grade populär, wie man annimmt, ist die Kammermusik nicht. Sie hat ihre Volkstümlichkeit teilweise durch manche Opfer an Tiefe erkauft. Ich will die Sehnsucht auch weiterer Kreise, sich mit ihr zu befassen, nicht leugnen. Aber sie wird schleunigst in den Dienst der Mode gezwungen und kapitalisiert.

War einmal der Bann gebrochen, so durften auch andere Nationen ihre Kammermusik zur Feuerprobe nach Berlin entsenden. Es war und ist ein unaufhörlicher Wettkampf. Österreicher, Russen, Franzosen folgten einander auf dem Fuße. So schärfte sich ganz unwillkürlich das Unterscheidungsvermögen bei den Zuhörern, und die üblen Wirkungen der Popularität wurden zum Teil aufgehoben. Das Brüsseler Streichquartett hat sich in diesem Ringen um die Palme dank seiner Vornehmheit, die jedem Zugeständnis an die Menge abhold ist, die erste Stelle erobert. Die Straße zur Kammermusik aber ist so breit geworden, daß der kritische Chronist, dem es auf das Symptomatische ankommt, die auf ihn eindringende Fülle nur abwehren kann. Zumal nachdem durch Joachims Tod im Sommer 1907 Berlin die Quartettabende in der Singakademie, jenes Wahrzeichen höchster musikalischer Kultur, eingebüßt hat. Die Gläubigen freilich, die gewohnt waren, an dieser Stätte andachtsvoll zu lauschen, sehen in Karl Klingler, Joachims Schüler, einen Hüter des Erbes. Die Zeit wird lehren, ob der Primgeiger dem Meister nur vieles abgeguckt hat, oder ob er die Kraft besitzt, den klassischen Geist in der Kammermusik zu verkörpern. Sicher aber ist, daß nun viele heimische Vereinigungen sich für berufen halten, wenige auserwählt sind.

Auch der Geiger, der als Lehrer an der Hochschule für Musik an Joachims Stelle trat, bekennt sich als Kammermusiker zu anderen Idealen. Von der Tradition gänzlich unbeeinflußt, in seinem Urteil schwankend, als Persönlichkeit nicht überzeugend, aber als Techniker über allen Zweifel erhaben, setzte sich Henri Marteau für Max Reger ein. Mit ihm viele andere. Reger ist der einzige unter den modernen Kammermusikkomponisten, der sich hartnäckig auf dem Programm behauptet. Und das will viel besagen, wo eine Novität die andere jagt.

Oft läßt der Wille der Konzertdirektion, die annimmt, daß zwei oder drei zugkräftige Künstler jederzeit ein Ganzes ergeben, diese plötzlich zusammentreten, und es ist Sache des Kritikers festzustellen, ob das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

finanzielle Ergebnis sich mit dem künstlerischen deckt. Dieses Wirken des Zufalls braucht hier nicht gewürdigt zu werden. Aber eine Art Kammermusik, die in jüngster Zeit hervortritt, scheint mir der Erwähnung wert: man kehrt in dieser Zeit der Orchesterorgien zum kleinen Orchester zurück, will scheinbar die Illusion der Fürstenkapellen heraufbeschwören und hebt verborgene Schätze. Das tut besonders nach E. N. v. Rezniceks Vorgange die Kammermusikvereinigung der königlichen Kapelle, eine wackere Künstlerschar, die sich aus der Buntheit moderner Opernpartituren in die Vergangenheit flüchtet und wohlgerüstet zu solchen Aufgaben greift.

Man sieht: auch die Kammermusik, die, einst in sich bunt und abwechslungsreich, das Lied, das Klavierstück umfaßte, ist bei aller Volkstümlichkeit engherzig geworden. Aber unendlich ist die Fülle der Literatur, die sie uns schenkt, unendlich die Zahl der Künstler und Kunsthandwerker, die sich in ihrem Zeichen zusammenschließen. Der Chronist kann rühmend berichten, daß auch hier, wenn man die Spreu vom Weizen sondert, viel Gutes und Schönes erklingt. Ob aber das Außerordentliche, das jene Feststimmung gebar, je wiederkehren wird? Ob jener weithin leuchtende Mittelpunkt, den nur Berlin besaß, sich je wiederfinden läßt?

Der Solist

Ein seltsames Wesen, der Solist. Er kann die Massen wochen-, ja monatelang vorher in Erregung versetzen, und er kann sie geradezu als Schreckgespenst vertreiben. Leider übt er in unserem Musikleben mehr und mehr diese letzte Wirkung.

Wir hatten es kommen sehen. Die Liebe der Deutschen und nicht zum wenigsten der Berliner zur Musik ist so groß, daß sie nicht glauben wollen, diese Liebe könne je eine unglückliche sein. Und wenn sie es schon möchten, so wird ein solches Mißtrauen gegenüber dem eigenen Talent durch die Unzahl der Konservatorien mit Stumpf und Stiel ausgerottet. Denn neben zwei, drei bedeutenden musikalischen Erziehungsinstituten sind unendlich viele andere wie Pilze aus dem Boden geschossen. Es ist nur die Frage, ob ihre Gründer mehr durch Gewissenlosigkeit oder durch Ignoranz hervorragen. So viel ist sicher, daß ihnen das Handwerk nicht gelegt wird. Denn die Tonkunst, so nimmt man an, ist als volkstümliche Kunst auch vogelfrei. Man verkennt durchaus die verschiedenen Stufen musikalischer Begabung. In keiner anderen Kunst leben der Dilettant und der Künstler so einträchtiglich nebeneinander. Ja, man darf ruhig sagen, daß sie selbst an den vorzüglichsten Stätten musikalischer Unterweisung aus geschäftlichen Gründen nicht streng genug voneinander geschieden sind.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie viel an Volkskraft durch zweckloses Musizieren vernichtet wird, muß man in ruhigen Stunden einmal überlegen. Wohl keine Kunst leistet, wenn sie ohne Fug betrieben wird, der Gedankenlosigkeit Vorschub wie die Musik. Ja, selbst der berufene Musiker muß eine starke Persönlichkeit sein, um die unablässigen, zeitraubenden technischen Übungen ohne Schaden für sein geistiges Leben zu überwinden. Aber leider begünstigt die Musik gerade so zwecklose Arbeit, wo geistige Hemmungen nicht vorhanden sind. Die Frauen sind die ärgsten Sünderinnen. Wie sie als Durchschnittsfrauen eine verblüffende Sprachgewandtheit erreichen, weil sie vom Gedanken weniger belastet sind und sich so dem Nachahmungstrieb unbedenklich überlassen können, eignen sie sich auch leicht jene mittlere technische Fertigkeit an, die ihnen das Vorhandensein eines echten Talentes vortäuscht.

Aber es ist dafür gesorgt, daß der Selbstbetrug nicht aufhört. Denn glaubt sich dieses Pseudotalent im sicheren Besitz einer gewissen Fertigkeit, dann wird überlegt, wie man aus ihr Kapital schlagen könne. Und nach wenigen Minuten ist der Plan fertig: Ich gebe ein öffentliches Konzert. Damit ist nicht gesagt, daß ich es auch künftig tun will. Nein, auf diesem Wege will ich zu Privatstunden gelangen. Die Kritik wird mich mindestens nennen; und wenn die eine Zeitung nicht liebenswürdig ist, wird es gewiß die andere sein. Er oder sie zahlt den Obolus, und nach vielfacher Ankündigung findet das Konzert vor einem Kreise von Bekannten statt.

Man fragt sich: Findet die Agentur keine Mittel und Wege, das Auftreten von Leuten zu verhindern, die unsere schöne Kunst in Mißkredit bringen? Wäre der Vertreter einer anderen Kunst so leicht, nur durch Geldopfer imstande, sich die Unsterblichkeit eines Tages zu sichern? Die Antwort lautet leider: die Agentur kann und will niemanden verhindern, sich und die Musik öffentlich bloßzustellen. Nur dadurch, daß sie die Armen am Geiste in den Kunsttempel einziehen, möglichst ausführlich und allein zu Wort kommen läßt, ist sie aus geschäftlichen Gründen in der Lage, das Große zu fördern. Man sieht: dieses ganze System hat ein Loch. Tausende von unzureichenden Debutanten sollen in den Kauf genommen werden, damit auf der anderen Seite, ja dicht neben ihnen, die höchsten Genüsse zustande kommen. Hier haben wir den wunden Punkt unseres Musiklebens. So, nur so ist es möglich, daß die Monotonie sich stimmungmordend in die Konzertsäle einschleicht, auch bedeutenden Veranstaltungen den Atem benimmt und die käufliche Erwerbung von Eintrittskarten zu einer Seltenheit macht.

Zu bemerken bleibt hierbei, daß indifferente Pianisten gewöhnlich über eine anständige Fertigkeit verfügen, weil das Klavier die geringsten Widerstände entgegensetzt; daß schon Geiger viel eher scheitern, weil ihr

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Instrument auch auf ihre Feinhörigkeit rechnet; daß endlich die Sänger und Sängerinnen meist zu einem öffentlichen Ärgernis werden, weil das kostbarste Organ, die menschliche Stimme, von Hunderten unberufener Gesanglehrer mißhandelt wird.

Solche Mißstände haben sich bald nach der Geburt des großstädtischen Musiklebens eingestellt und sind allmählich bis zur Unerträglichkeit gewachsen. Ihre Quelle liegt in dem Amerikanismus der Großstadt, der alle, Veranstalter und Künstler, ergreift und letzten Endes allen, den einen früher, den anderen später, herbe Enttäuschungen bringt.

Ich hatte als Chronist die Pflicht, dies zu sagen, um die wahrhaft deprimierende Erscheinung zu erklären, daß von den Unzähligen, die im Laufe des letzten Jahrhunderts sich haben hören lassen, die meisten in die Nacht der Vergessenheit versunken sind. Aber ich habe noch etwas hinzuzufügen: der Herrschaft des klavierspielenden Solisten, der die Kosten der Unterhaltung eines ganzen Abends bestreitet, ist ein fester Programmtypus zu danken: man wird von Bach über Beethoven und die Romantik zu Liszt geführt. So gerät nicht nur der Künstler, auch der bedeutendere, in Gefahr, der Gleichgültigkeit zu begegnen, auch die Meisterwerke werden durch die Gasse geschleift und von unheiligen Händen ihres Zaubers entkleidet. Aber auch jene Bülowsche Beethovenlektion wird durch Mißbrauch zur Karikatur; die Meister müssen der Reihe nach als unfreiwillige Nothelfer ganzer Klavierabende herhalten. Und Konservatoristinnen sitzen da, blättern fleißig in den Noten und glauben, daß man auf diesem Wege zu einer Individualität gelangen könne.

Wer das Wesentliche sucht, braucht ein feines Sieb. Er hat sich gegen den auf ihn eindringenden Strom zu wehren. Denn beachten wir wohl: nicht der deutsche, nicht der Berliner Philister allein sucht den Kreis auftretender Künstler mit allen Mitteln zu erweitern, auch von außen her kommen unzählige Nebenströme. Und ist es uns eine Genugtuung zu wissen, daß die Musiker der ganzen Welt sich in Berlin ihren Wert bescheinigen lassen, so können wir uns der Einsicht nicht verschließen, daß damit neben dem Großen das Unzulängliche in überwältigender Fülle heraufzieht.

Von diesem Hintergrunde will ich nun die hervorragendsten Erscheinungen sich abheben lassen. Daten und Zahlen spielen keine Rolle mehr, da es sich in der Regel um Fixsterne handelt, die wohl auch anderen Gegenden leuchten, uns aber und uns in erster Linie jahrzehntelang ihr Licht zukommen lassen. Jene, die viel versprachen und wenig hielten; andere, die auf verschlungenen Pfaden der Höhe zustreben; und endlich solche, die noch am Anfang ihrer Laufbahn stehen, sollen schnell vorüberziehen. Der Kreis bleibt so eng wie möglich. Ich will hier auch keine

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kritiken sammeln, sondern ein Bild der Entwickelung geben, das nun notwendig nicht nur für Berlin, sondern bedingt auch für alle Musikzentren gilt.

Das Pianistentum, das schon vor 1880 einen Anlauf machte, dem Publikum lästig zu fallen, hat natürlich die besseren Chancen, an die Öffentlichkeit zu treten, weidlich ausgenutzt. Aber in demselben Maße, wie die pianistische Kunst in die Breite ging, hat sie an innerem Wert verloren. Das Klavier wurde zunächst von dem Orchester, später von den mechanischen Instrumenten in seinem innersten Wesen angetastet und in seiner künstlerischen Existenz bedroht. Schon bei Anton Rubinstein sahen wir die Liebe zu dem Tasteninstrument, dem er wie kein anderer sich seelisch nahe fühlte, mehr und mehr schwinden. Aber Rubinstein blieb doch bis zuletzt der Klaviertitan, der vielseitigste, am tiefsten dringende aller Pianisten. Vielleicht hat er es nie klarer bewiesen als mit jener imponierenden Kundgebung vom Jahre 1885, da er in Berlin an 7 Abenden 180 Werke der Klavierliteratur spielte. Doch das Orchester mit seinen tausend Klangmöglichkeiten lockte; Liszt hatte dem Klavier gesagt, es könne von fern mit dem Orchester wetteifern. Und je mehr es sich ihm zu nähern suchte, desto mehr wurde es sich selbst untreu. Es verführte die einen zu unnützer Kraftverschwendung, es sah andere, Berufene, abtrünnig werden, zumal wenn sie auf Komponistenruhm ein Anrecht zu haben glaubten. Die Pianisten, die ihrem Instrument treu blieben, sahen in diesem Siechtum des Klaviers nur eine Möglichkeit sich durchzusetzen: unfähig, jene Rubinsteinsche Größe zu erreichen, ergaben sie sich dem Spezialistentum. Auch die Frauen strebten mit wenigen Ausnahmen darnach, ihre weibliche Eigenart aufzugeben. Wo solche Kraftäußerungen natürlichem Expansionsdrang entstammten, waren sie hinzunehmen. Aber sehr viele nährten in sich die Illusion, daß man mit Kraftmeierei Persönlichkeit markieren könne. Sie büßten ihre Weiblichkeit ein, ohne etwas Positives zu gewinnen. So hat unser Musikleben auch in das weibliche Pianistentum eine Zersplitterung getragen, die seiner Entwickelung nicht günstig ist. Aber noch mehr: es hat dem Wunderkindertum, das stets in einem Winkel gedieh, einen plötzlichen Ruck gegeben. Von allen Sensationen, die der Erschlaffung und Gleichgültigkeit vorbeugen sollten, hielt man eine Zeitlang das Wunderkind für die größte. Es schadete zunächst dem erwachsenen Künstler, weil es die Voraussetzungslosigkeit seiner Kunst predigte: das war ein negativer Erfolg. Aber die für das Wunderkind so grausame Sensation verfehlte schließlich ihren Zweck. Solange nicht der musizierende, komponierende Säugling auf dem Podium erschien, ließ sich auch da noch eine Steigerung erzielen. Glücklicherweise muß ja in ernsten Kunstkreisen die Reaktion eintreten, sobald man erkennt, wie wenige dieser sensationellen Begabungen der Kunst später Gewinn bringen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rubinstein lebte und wirkte noch, als ein Anderer auftrat, der berufen schien, sein Erbe anzutreten: Eugen d'Albert. Hier in Berlin empfing er 1883 die Weihen als König unter den Pianisten. In der Tat war er der letzte, der den Hymnus auf die große, alles umfassende pianistische Kunst sang. Und wenn er selbst unter unseren Augen ein Abtrünniger wurde, so hat er ihr damit auch den Epilog gesprochen. d'Albert war von Anfang an mit seinem unbegrenzten Musikertum dem Klavier untertan, dessen Mechanismus er als Meister beherrschte. Charakteristisch für seine Eigenart war die Gewalt der Bässe, die seine Kunst auf eine imponierende Grundlage stellten. Dieser Bachsche Geist fand sich in seinem polyphonen Spiel wieder, das seines Gleichen suchte. Beethovensche Sonaten durfte man nur noch von ihm hören; er deutete sie aus, nicht als Dozent, wie einst Bülow, sondern als Dichter. Aber das hinderte ihn nicht, Chopin, Schumann und Liszt mit der instinktiven Sicherheit des genialen Musikers bis in den Grund ihrer Seele hineinzuleuchten. So ließen sich lange Zeit die Philharmonischen Konzerte ohne ihn nicht denken. Bis er, der als Schöpfer absoluter Musik auch großen Stils Rang und Namen erworben, Theaterblut in sich entdeckte. Die Aussicht auf Tantiemen lockte. Wir sahen nun vieles von seiner hohen Kunst abbröckeln; er wollte nicht mehr fremden Meistern dienen, sondern sich selbst. So hat er unter unseren Augen seinem besten Freunde, dem Klavier, die Freundschaft aufgekündigt. Der letzte geniale Pianist.

Die Spezialisten haben das Wort. Anfang der 90er Jahre ließ ein neues Talent das Berliner Publikum den Kopf verlieren: Moriz Rosenthal. Nach seinem ersten Erscheinen war es klar: ihn mußte man am Klavier sehen, nicht nur hören. Die „Don Juan"-Phantasie war der Trumpf, den er ausspielte. In ihr gab er nach der Meinung der hinzudrängenden Massen das Beste; etwas Vulkanisches schien aus den dröhnenden Passagen zu sprechen; und die Hetzjagd der Finger mit anzuschauen, galt als eine der schönsten Sensationen. Die Kritik war zum Teil begeistert, zum andern gestand sie ihm nur allerdings unerhörte Zirkuskünste zu. Vom Musiker wollte man nicht viel wissen. Er ging und kam nach langer Pause, durch internationalen Ruhm verwöhnt, wieder. Zu einer Zeit, da man hier gelernt hatte, Technik, auch die phänomenalste, als etwas Natürliches hinzunehmen. Aber auch jetzt bleibt er eine außerordentliche Erscheinung. Die Wahrheit ist: in Rosenthal liegen der gute Musiker in der Theorie mit dem geistreichen Effektkünstler in der Praxis im Streite. Beide sollen sich ergänzen, um die höchste Leistung zustande zu bringen. Aber sobald er das Podium betritt, sinkt die Wagschale nach der Seite des Effekts. Ihm zu dienen, zwingt ihn sein Intellekt, der stärker ist als sein Empfinden. Darum spricht man mit Unrecht von seinem

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

vulkanischen Temperament, wo kühle Berechnung ihn zu Übertreibungen führt. Aber in der Mischung von vorzüglichen und anfechtbaren Eigenschaften liegt seine Eigenart.

Wie verschiedene Physiognomieen die Technik zeigen kann, beweisen wieder Erscheinungen wie Ferruccio Busoni, Emil Sauer, Leopold Godowsky. Die merkwürdigste, weil die wunderbarste unter ihnen, ist Busoni. Sein erstes Auftreten in Berlin 1885 hat ihm wohl Anerkennung eingetragen, ist aber im übrigen sensationslos verlaufen. Langsam ist sein Aufstieg gewesen. Nicht ohne Grund. Denn er kehrte, nachdem er als achtbarer Klavierspieler begonnen, allmählich nicht nur dem Publikum, sondern auch der Musik im gewöhnlichen Sinne den Rücken. Auch in ihm ist der Intellekt stärker als das Empfinden. Aber auch sein Wille ist sehr stark. Die Seltsamkeiten, zu denen er sich bekennt, stempeln ihn zu einem einseitigen Sezessionisten. Schon sein Idealismus kann in unserem Musikleben als Seltsamkeit gelten. Busoni sieht sich nun in Berlin von einem begeisterten Kreise umgeben. Auch er ist nach vielen Metamorphosen im Grunde mit seiner Weisheit zu Ende. Er hat sich eine eigene Technik geschaffen, die ihn allen Regeln trotzen, aller Schwierigkeiten spotten und bei vollster Unabhängigkeit der Finger ungeahnte, nur ihm eigene Klangfarben finden läßt. Wirkt sein Beispiel, seine Lehre, die er freigebig spendet, nicht durchaus segensreich, weil sie viele Schwächere in enge Seitenwege der Kunst lenkt, so entbehrt sie doch nicht des Charakters. Und gerade seine Richtung, ein Produkt unserer Zeit, hebt sich in unserem Musikleben als die eigentümlichste ab.

Emil Sauer, der auch 1885 nach Berlin kam, ist uns als der geborene musikalische Causeur, der seine Technik in den Dienst der Farbe zwingt, lieb geworden. Seine persönliche Note ist: den Komponisten von der dem Publikum angenehmsten Seite zu fassen. Seine Passagen, vom Klangsinn durchtränkt, sein Rhythmus haben etwas Unnachahmliches. Er ist einer der wenigen, die dem Klavier die Treue bewahrt haben und nach echter Virtuosen Art den Zusammenhang mit der Zuhörerschaft nie verlieren.

In Leopold Godowsky wieder, der aus Amerika kam, hat bei allem eingeborenen starken Musikertum das Spielerische die Oberhand. Er verblüffte zunächst durch die Leichtigkeit, mit der er die Technik der Frau bis ins Äußerste steigerte: seine ideale linke Hand, die doch im musikalischen Sinne nichts Beherrschendes hat, wird den Kenner des Klavierspiels besonders fesseln. Mag es Godowsky zuweilen an dem Rückgrat fehlen, das die Leistung der Größten trägt, so hat er doch auch überzeugende Proben seines weiterstrebenden Musikertums gegeben; und ist auch die Kraft oft geringer als der Wille, so bleibt doch immer ein in sich ab-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

geschlossenes phänomenales Klavierspiel bestehen, das die Grenzen der Gattung nicht überschreiten will.

Solche Meister des Klavierspiels ziehen an uns vorüber; sie sind stolz auf ihre Berliner Triumphe und wollen von Berlin in erster Linie bewertet sein. Aber neben ihnen steht eine stattliche Reihe trefflicher Pianisten, die, wenn nicht ganz hier ansässig, doch Berlin ihre künstlerische Heimat nennen: der ein wenig lehrhafte, aber technisch wie musikalisch gründliche Vianna da Motta, dem man seit den 80er Jahren begegnet, der geistreiche, aber ungleiche Conrad Ansorge, dessen Anfänge auch bis in diese Zeit zurückreichen; Alfred Reisenauer, Max Pauer, Edouard Risler, Moritz Mayer-Mahr. An der Spitze der jüngeren steht der ernste Artur Schnabel; aber auch Ernst von Dohnanyi, Waldemar Lütschg, Severin Eisenberger, Michael von Zadora haben ihre Vorzüge und finden ihren Anhang. Unmöglich, die vielen zu nennen, die das Ausland uns vorübergehend zugesandt hat. Einige unter ihnen wie der Chopinspieler Ignaz Paderewski oder der hochbegabte Josef Hofmann, die uns früher aufgesucht hatten, machen längst um das schwer zu befriedigende Berlin einen Bogen.

Und die Pianistinnen? Der Typus Clara Schumann ist geschwunden. Die jüngst verstorbene Clotilde Kleeberg hatte von jeher das Privileg echtester Weiblichkeit, die sie in bescheidenem Rahmen, aber als Meisterin betätigte. Teresa Carreño gab und gibt noch jetzt als musikalische Kraftnatur den Ton an. Emma Koch, Anna Haasters-Zinkeisen traten in den Vordergrund. Unter den jüngeren erregten Gisela Grosz, Alice Ripper, Paula Stebel, Frieda Kwast-Hodapp Aufmerksamkeit. Aber im ganzen darf man wohl sagen: es fehlt noch immer, und zwar aus dem oben angeführten Grunde, die Pianistin, die sich neben der nun schon zwei Dezennien dominierenden Teresa Carreño als unfehlbarer Magnet bewährte.

Die Herrschaft des Pianistentums auch in Berlin ist entschieden. Die Geiger hatten bis in die Gegenwart hinein das leuchtende Vorbild Joachims, des klassischen, universellsten Spielers. Was neben und nach ihm wirkte, konnte hier und da an ihn erinnern, aber sich an umfassender Persönlichkeit nicht mit ihm messen. Die Tatsache allein, daß dieser größte Geiger hier lebte, wurde für unser Musikleben fruchtbar; seine Schüler brachten eine Art Adelsbrief mit. Sie bevölkerten die Konzertsäle und mühten sich, den klassischen Geist zu wahren. Sie scheuten sich vor den ärgsten Geschmacklosigkeiten. Freilich ist auch hier ein Hang zum Spezialistentum nicht zu verkennen. Gewiß sah man namentlich von den auswärtigen und ausländischen Geigern nur zu oft die Buntheit in den Programmen protegieren; man hörte gewisse Konzerte von Tschai-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

kowsky, Wieniawski u. a. mit um so größerer Regelmäßigkeit, als ja in der Tat dem Klavierspieler eine noch bei weitem reichere Literatur zu Gebote steht. Aber mußte man darum gleich ins andere Extrem verfallen und die Polyphonie auf der Geige, das unbegleitete Spiel einseitig pflegen? Gegen solche Einseitigkeit lehnt sich der Charakter des Instruments auf, der der Kantilene der beredteste Fürsprecher ist. Man wird oft aus Sensationsbedürfnis sensationslos und doktrinär. Fehlt also hier die geniale Persönlichkeit, die wie der frühere d'Albert als Meister des Klavierspiels den Zuhörer wunschlos macht, so hat doch mancher Geiger von Wert in Berlin Heimatsrecht erworben.

Wir erinnern uns, daß in dem alten Bilseorchester einige Konzertmeister das große Wort führten. Sie hatten ein starkes Anrecht auf die Sympathieen des Berliner Publikums und stellten sich ihm wieder vor, sobald die Musikstadt Berlin sich zu einem günstigen Boden für sie entwickelt hatte. Nun vollzogen sich einige Wandlungen in dem gegenseitigen Verhältnis. Eugène Ysaye war als Konzertmeister ein Mittelding zwischen dem Solisten und dem Orchesterspieler gewesen. Jetzt, da er aufgehört hatte, ein Zwittergeschöpf zu sein, wurde sein Spiel als Ding an sich betrachtet, und er rückte in die Reihe der Großen. Man entdeckte in ihm den vorzüglichsten Anwalt romanischer Eleganz, freute sich über diese echte, von Gedanken unbelastete Virtuosität, ließ der berauschenden Süßigkeit des nicht einmal großen Tones begeisterte Huldigungen zuteil werden. War es schon recht merkwürdig, Bach und Beethoven in nicht immer richtiger, aber doch eigenartiger Beleuchtung zu hören, so mußte jeder Widerspruch verstummen, sobald Saint-Saëns von Ysaye unter seinen persönlichen Schutz genommen wurde. So dürfen wir ihn jetzt zu denen zählen, die den Konzertsaal auch ohne gewaltsame Mittel füllen.

César Thomson zeigte sich verhältnismäßig selten, aber auch er wurde jedesmal als Meister begrüßt. Karl Halir kam nach einem Weimarer Intermezzo 1893 nach Berlin, um die durch de Ahnas Tod verwaiste Stelle des zweiten Geigers im Joachimquartett zu übernehmen. So hatte man oft Anlaß, ihn als den Vertreter vornehmster Kunst in eigenen Konzerten wie im Rahmen der Kammermusik zu hören. Mochte auch sein nie stürmisches Temperament durch Krankheit allmählich Einbuße erleiden, so galt er bis zu seinem Hinscheiden im Jahre 1909 als berufener Hüter klassischer Tradition. An seine Stelle trat, ein mehr als würdiger Nachfolger, Willy Heß.

Die Neuzeit hat manchen anderen Geiger in den Vordergrund gerückt. Schon Mitte der 80er Jahre hatte der zwölfjährige Henri Marteau, ein Schüler jenes Léonard, der Mendelssohns Violinkonzert hier einführte, die musikalischen Kreise Berlins lebhaft für sich eingenommen. Man war mit Recht auf seine weitere Entwickelung gespannt. So oft er wiederkehrte,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

durfte man sich des in den tiefen Lagen besonders ausdrucksvollen Tones wie seiner unfehlbaren Technik freuen. Sein stark begrenztes Musikertum erlaubte ihm immerhin, als Mozartspieler berühmt zu werden. Und dies um so mehr, als eine gewisse Kühlheit des Empfindens sich nie verleugnete. Seine Erfolge in dem Lehramt an der Hochschule für Musik sind vorläufig noch nicht zu übersehen. Am ehesten darf Karl Flesch noch den Namen eines vielseitigen klassischen Geigers für sich beanspruchen. Willy Burmester war früher als er zu Ansehen gelangt. Mag der reisende Virtuose in ihm sich gelegentlich vordrängen, so wird er doch nie sein Stilgefühl unterdrücken können. Sehen wir hier deutschen Ernst am Werke, so bringt Alexander Petschnikoff slawischen Klangsinn vor allem zu Ehren. Aber er und der ausgezeichnete Italiener Arrigo Serato zeigen, wie die deutsche Adoptivheimat die künstlerische Richtung bestimmt, ohne nationalen Vorzügen Abbruch zu tun. Fritz Kreisler wäre seiner Begabung nach der erste zu nennen. Wird ihm dieser Platz nicht unbedingt zuerkannt, so trägt die Schuld hieran seine Unzuverlässigkeit und die durch sie verursachte Ungleichheit seiner Leistungen. Der ihm verwandte Georges Enesco läßt aufhorchen. Die Reihe der guten Geiger, die ihren Sitz in Berlin haben, ist lang: die Joachimschüler Alfred Wittenberg und Karl Klingler sind bekannt und beliebt. Ossip Schnirlin gibt in der Kammermusik sein Bestes. Bronislaw Huberman ist längst in die Welt hinausgezogen und erntet nun auch bei uns Lorbeeren. Der ältere Bernhard Dessau ist der Königlichen Kapelle eine Stütze geworden. Schließlich hat das jüngste Jahrzehnt zwei geigende Wunderkinder in die Höhe gebracht, die beide noch das Glück hatten, des Altmeisters Joachim ermunternden Zuspruch zu erhalten: Franz v. Vecsey und den Auerschüler Mischa Elman. Die Tatsache allein, daß sie solcher Ehre gewürdigt wurden, beweist, daß auch an ihre Zukunft sich Erwartungen knüpften. Und sie haben sich zum Teil schon erfüllt. Beide haben bereits ihre Individualität deutlich erkennen lassen: Vecsey als der klassischen Vorbildern folgende Musiker, Elman als der temperamentvolle, eigenwillige Virtuose, der seine Seßhaftigkeit längst aufgegeben hat.

Auch das weibliche Geschlecht, das aus leicht begreiflichen Gründen dem Klavier freundlicher entgegenkommt als der Geige, ist an der aufwärts führenden Entwickelung nicht ganz unbeteiligt. Wilma Norman-Neruda (Lady Hallé) verkörperte ein Stück Musikgeschichte. Sie ist erst in den letzten Jahren vom Berliner Konzertschauplatz zurückgetreten. Starke Persönlichkeiten sind unter den geigenden Frauen kaum zu finden. Nicht ohne Sympathie gedenkt man jener graziösen Salonspielerin Teresina Tua, die in den 80er Jahren eine Rolle spielte, aber das Konzertpodium längst mit dem häuslichen Herd vertauscht hat; oder jener Armah

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Senkrah (Harknes), die inzwischen verstorben ist; die Hochschule für Musik hat in Gabriele Wietrowetz eine tüchtige Vertreterin des Saiteninstruments herangezogen. Auch Irma Saenger-Sethe huldigt als vortreffliche Künstlerin dem strengen Stil.

Das Violoncello wird in dem Chor der Instrumente immer nur einen bescheidenen Part fordern dürfen. Der Solist, der sich zu ihm bekennt, muß durch ganz besondere Vorzüge wettmachen, was der Kniegeige an Suggestionskraft im weiten Sinne fehlt. Und schon darum, weil die Komponisten sie nicht gerade reichlich bedacht haben. Das alte Bilseorchester hatte in Anton Hekking einen Spieler ersten Ranges aufzuweisen, der sich auch heute noch, in Berlin ansässig, durch die Vereinigung tonlicher, technischer und musikalischer Qualitäten auszeichnet. Heinrich Grünfeld, den wir in einer früheren Periode auftauchen und für die musikalische Entwickelung Wertvolles leisten sahen, kann noch immer als berufener Vertreter des petit genre gelten. Sehr stark wirkt seit Beginn der 90er Jahre Jean Gérardy, der als Knabe schon sein Musikertum in Berlin bewährte und romanischen Tonsinn durch musikalische Kultur geadelt hat. So können wir ihn von Zeit zu Zeit als Gast hier begrüßen. Als klassischer Spieler erschien Hugo Becker, der denn auch seit 1909 dem Lehrkörper der Königlichen Hochschule für Musik angehört, wie, in einigem Abstande, Leo Schrattenholz, den seine Neigungen mehr zur kompositorischen Tätigkeit führen. Es versteht sich von selbst, daß uns in den letzten Jahrzehnten Künstler wie David Popper, Pablo Casals, Julius Klengel häufig aufsuchten.

Daß auch die Bratsche in dem großen Berlin ihre Liebhaber findet und von manchem Geiger als ergänzendes Instrument gehandhabt wird, begreift man. Aber als Kuriosität sei doch erwähnt, daß selbst der Kontrabaß, dem niemand je den Ehrgeiz, sich solistisch zu betätigen, zugetraut hätte, von dem Russen Sergei Kussewitzky auf das Podium gebracht und durch dessen meisterhafte Behandlung in den Stand gesetzt worden ist, im Berliner Konzertleben ein Wörtchen mitzureden.

Die Orgel kann sich nicht über Zurücksetzung beklagen. Sorgt das Orgelspiel nicht in ständigen Konzerten dafür, daß die Königin der Instrumente ihrer Stimme auch wirklich Gehör verschafft, so können die großen Chor-Aufführungen ihrer Mithilfe nicht entraten. Wie schon Otto Dienel, der Organist der Marienkirche, die Gläubigen und Ungläubigen häufig versammelt hatte, um sie durch seine schlichten Vorträge zu erbauen, so durfte Heinrich Reimann in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche an Donnerstagnachmittagen auf größten Zuspruch rechnen. Er wußte den Orgelklang aufs feinste zu differenzieren und die Kenntnis der Orgelliteratur in weitere Kreise zu tragen. Auf dieser Bahn folgt ihm sein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nachfolger Walter Fischer. Auch die Namen Bernhard Irrgang und Arthur Egidi haben einen guten Klang.

Unter Ausschaltung alles dessen, was für das Berliner Musikleben der letzten Jahrzehnte in der Instrumentalmusik nicht von Belang war, bin ich nun bei den Vertretern des Gesanges angelangt. Wir befinden uns im Chaos. Nirgends herrscht so heillose Verwirrung wie hier. Kein Wunder: das Übergewicht der Instrumentalmusik hat dem Ohr ein gut Teil Feinhörigkeit für die Vokalmusik geraubt. Da zudem die Liedkomposition unter solchem Einflusse die melodische Linie zugunsten der wörtlichen Ausdeutung des Textes vernachlässigte, wurde das Ohr auch von dieser Seite in seiner Sicherheit bedroht. Die Chromatik brachte es ins Schwanken, und die Reinheit der Intonation büßte an Bedeutung ein. Es ist auch nicht ohne weiteres möglich, die italienische Schule in deutsche Verhältnisse zu übertragen. Lassen schon Klima wie Sprache jene natürliche Begabung, die sich allen Hindernissen gegenüber siegreich erweist, als Seltenheit erscheinen, so fehlt auch die instinktive, von keinerlei Problem gehemmte Treffsicherheit. Die Folge davon ist hier eine unbedenkliche Zerstörung guter Keime durch gewissenlosen Unterricht, dort eine Belastung der gesanglichen Kultur durch allerhand theoretische Erwägungen, die doch höchst selten zu nennenswerten praktischen Ergebnissen führen. Schon Julius Stern hatte ja in seiner Denkschrift auf die Mißstände im Gesangunterricht hingewiesen. Das moderne Berlin nun hat diesen Zweig der musikalischen Ausbildung zu einer wahren Industrie werden lassen, und wer die Konzertsäle besucht, erlebt mit Schaudern, was gegen die menschliche Stimme gesündigt wird. Im Sternschen Konservatorium hat nach der verdienstvollen Jenny Meyer, die seit 1888 Eigentümerin der Anstalt gewesen und 1894 verstorben war, ihre Schülerin Selma Nicklass-Kempner unter der Direktion Gustav Holländers manche Hoffnung und Erfüllung geschenkt. Mathilde Mallinger, die einstige Primadonna, ist ihre Kollegin. Ihr Einfluß ist günstig wie der Etelka Gersters, die längst ihrer Bühnenlaufbahn Valet gesagt und eine vielbesuchte Gesangsschule begründet hat.

Wir leben also in einer Zeit gesanglicher Öde. Aber die Sehnsucht nach echtem Gesange ist um so stärker. Noch immer winkt dem Sänger oder der Sängerin, die über eine Summe von Vorzügen verfügen, ein freundlicheres Los als dem Instrumentalisten, der ihnen an Können weit überlegen ist. Man sieht der Sängerin nur zu häufig Schwächen der Tonbildung nach, wenn nur ein klein wenig Suggestion von ihr ausgeht. Hier ist übrigens die Frau dem Manne mindestens ebenbürtig. Die Mittel, mit denen die Suggestion erreicht wird, sind sehr verschieden. Wir dürfen nicht vergessen, daß im Konzertsaal die Frau im Publikum Herrscherin

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist, und daß schon darum Urteil und Erfolg von ganz persönlichen Dingen abhängen. Und wohl nirgends wie in Berlin gibt die Reichhaltigkeit der Genüsse so viel Anlaß darüber nachzudenken, wie entgegengesetzte Richtungen sich nebeneinander vertragen und den Zuhörer zu Äußerungen der Begeisterung fortreißen können. Der Sänger und die Sängerin, die das Instrument ihrer Kunst in sich tragen, sind schon dadurch dem Hörer näher gerückt und können die Stimmung am unmittelbarsten beeinflussen.

Trotz alledem läßt sich sagen, daß in demselben Maße, wie in der modernen Musik der Instinkt die Herrschaft an Nerven und Gedanken abgetreten hat, der Koloraturgesang in der Schätzung gesunken ist und die Intelligenz des Sängers entscheidender in die Wagschale fällt als die Schönheit seiner Stimme. Berlin vor allem hat auch hier Reputationen geschaffen, die für die Entwickelung in dieser Hinsicht bezeichnend sind.

Aber eines hat der Sänger der Gegenwart mit dem der Vergangenheit gemein: gewohnt, sein Reich in der kleinen Form zu sehen, hat er den Ehrgeiz nicht, mit der großen bekannt zu werden. Mit andern Worten: die meisten Sänger und Sängerinnen sind schlechte Musiker. Nur die ganz Großen streben über ihr Reich hinaus. Ferner: Bühnengesang und Konzertgesang sind mehr als früher von einander geschieden. Denn die Bühne hat allmählich die Forderungen an die gesangliche Ausbildung sehr ermäßigt. Ganz so anspruchslos ist der Konzertsaal nicht, und so sieht denn mehr als früher der Bühnensänger seinen Ruf gefährdet, wenn er unter Verzicht auf den schönen Schein vom Konzertpodium herab wirken will. Kein Wunder also, daß er zu allerhand Mittelchen greift, um diesen künstlich zurückzuzaubern.

Nach solchen allgemeinen Betrachtungen, die sich in einem vielverzweigten Betrieb wie dem Berliner am allerehesten aufdrängen, sei kurz auf einzelne Persönlichkeiten hingewiesen.

Da fesselt uns sogleich als die markanteste Lilli Lehmann. Wer hätte gedacht, daß jene brauchbare Koloratursängerin der Berliner Oper aus den 70er Jahren auf unser modernes Musikleben entscheidenden Einfluß gewinnen und ihren Vorrang Dezennien lang behaupten würde? Freilich ließ damals schon die Art, wie sie ihre Kräfte gleichzeitig auf der Bühne und im Konzertsaal erprobte, einen ganz außergewöhnlichen Ehrgeiz in ihr vermuten. Aber die Entwickelungsmöglichkeiten lagen in ihrem Können, in ihrer Tatkraft, in ihrer Gesamtpersönlichkeit begründet. Wie sie aus der Koloratursängerin zur dramatischen Sängerin heranwachsen, ihre Neigungen zwischen Wagner und der alten Oper teilen konnte, so waren ihr auch als Konzertsängerin keine Schranken gesetzt. Allerdings mußte hierzu jenes universelle Musikertum treten, dessen gerade die Sängerinnen entraten zu können glauben. Ihr fehlte zwar durchaus das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hinreißende Temperament, das die Frau zur Fanatikerin macht; aber sie gebot über die starke Intelligenz, die sich die Ruhe des Urteils erhält und sie in die Lage versetzt, jede Provinz in dem weiten Königreich der Kunst zu erobern. So hat sie seit ihrer Rückkehr von Amerika im Jahre 1890 in Berlin nicht nur als die reifste, intelligenteste aller Konzertsängerinnen eine treue Gemeinde erfreut, sondern auch das moderne Lied von Richard Strauß, Hugo Wolf gefördert und manchem Komponisten wie August Bungert und Hans Hermann die Pforten des Konzertsaales erschlossen. Wenn nun mit der Abnahme der gesanglichen Mittel in letzter Zeit die Manier oft an die Stelle der Natürlichkeit tritt, so soll uns dies in unserm Urteil über die unvergleichliche Künstlerin nicht irre machen.

Wie die Intelligenz auch über die Sprödigkeit des Organs eine schützende Hülle breitet, zeigte Raimund von Zur Mühlen. Auch er war uns schon in den Oratorienaufführungen der 70er Jahre als wertvolle Kraft begegnet. Er wußte, auch wenn er allein auf dem Podium stand, durch die unendliche Feinheit zu fesseln, mit der er Ton und Phrase im Sinn des Komponisten zu formen verstand. Aus seinen Leistungen sprach der feingebildete Weltmann, der auch von seinen Zuhörern ein hohes geistiges Niveau forderte. Aber nicht nur von ihnen: der Begleiter mußte, dem Sänger auf seinen verschlungenen Pfaden folgend, zu einer bisweilen gefährlichen Eigenpersönlichkeit aufrücken; als Poet nachempfinden; aus den Tasten, die nach dem Willen der Komponisten jetzt in höherem Maße Träger und Erreger der Stimmung sein sollten, den letzten Ausdruck hervorzaubern. So erstanden Begleiter wie Eduard Behm, Coenraad V. Bos, Fritz Lindemann, Erich J. Wolff.

In Zur Mühlen war bereits eine Vorstufe zu Ludwig Wüllner gegeben, der nun schon mehr als ein Dezennium lang in gutem und schlechtem Sinn aufreizend wirkt. Seine Erscheinung und das Echo, das er findet, ist untrennbar von dem Werdegang unserer modernen Musik. Seine Kunst bedeutet eine Absage an den Kultus der Klangschönheit, sie ist ein Hymnus auf die schrankenlose Persönlichkeit. Charakteristisch ist, daß Wüllner sich als Schauspieler und Rezitator versuchte, ehe er als Sänger festen Fuß faßte. Wir sehen hier jene moderne Verbrüderung der Künste durch eine Individualität bestätigt. Die Musik muß die Kosten tragen. Wer sich über sein Ziel unklar ist, flüchtet in den Konzertsaal. Wohl noch nie hat ein Sänger mit so wenig Stimme gesiegt. Ja, dieser Mangel erst stachelte Wüllners Leidenschaft auf, trieb ihn, in stark pointiertem Vortrag sein Heil zu suchen. Aber so innige Beziehungen ein solcher Geist zur modernen Liederkomposition eines Hugo Wolf finden mußte, so lag doch schon bei Brahms und vor allem bei Schubert die Gefahr der Übertreibung allzu nahe. In der Tat ist denn auch Wüllner mit seiner charakteristischen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pose und den mancherlei Gewaltsamkeiten in der Ausdeutung des Liedes fast zur Karikatur geworden. Und es ist wohl eine Frage der Zeit, daß auch diese Kunst, die eine Zeitlang als böses Beispiel wirkte, nur noch als fesselnde Kuriosität gelten wird.

Noch immer fordern wir ein Zusammenwirken von Klang und Persönlichkeit. Eine Rückschau auf die 80er Jahre lenkt den Blick auf eine Sängerin, die während eines Jahrzehnts blühende Gesundheit des Tones mit innerlichem Vortrage vereinigte: auf die ausgezeichnete Hermine Spies, die, eine Schülerin Stockhausens, aus einer erfolgreichen Laufbahn 1893 durch einen allzu frühen Tod gerissen wurde. Die gefeierte Konzertsängerin Marcella Sembrich nahm von 1889 ab ihren Wohnsitz in Berlin und schritt von Triumph zu Triumph. Ernestine Schumann-Heink, auch eine Zeitlang die Unserige, wußte im Konzertsaal mehr von ihrer herrlichen, eindrucksvollen Altstimme als von ihrer Gesangskunst zu überzeugen. Unter den Jüngeren haben sich die Vortragskünstlerinnen Therese Schnabel-Behr, Lula Mysz-Gmeiner, Julia Culp und Elena Gerhardt eine Gemeinde geschaffen. Der gute Tenor kann noch immer als Seltenheit angesprochen werden. Felix Senius ist mindestens als Könner nennenswert. Das Baritonfach wird von Alexander Heinemann und Arthur van Eweyk würdig vertreten.

Der Oratoriengesang ist unserer Sänger stärkste Seite nicht. So geht uns das Herz auf, wenn wir Johannes Messchaert das vollendete Stilgefühl zugleich mit der vollendeten Gesangskunst zu Ehren bringen sehen.

Die Ballade hat nach Eugen Guras, unseres häufigen Gastes, Vorgange gar manche zu einseitiger Kultur gereizt. Aber wer von den Nachahmern hätte je den ganz eigenen, zu Herzen gehenden Ton gefunden, mit dem der Meister auch das Unbedeutende in Loewes Schaffen weit über die Trivialität hinaushob!

Unnötig zu sagen, daß auch der Internationalismus im Konzertgesang sich ebenso Geltung verschaffte wie in der Instrumentalmusik. Ich brauchte nur, auf eine weiter fernliegende Zeit zurückblickend, die Namen Camilla Landi und Alice Barbi zu nennen. Keine gefeierte Bühnensängerin blieb dem Berliner Konzertleben fern. Und mutet es schon recht sonderbar an, daß das intime Lied sich an eine nach Tausenden zählende Menge wendet, so muß man den Vortrag von Arien im Konzertsaal erst recht als Stillosigkeit empfinden.

Ich habe nun versucht, aus der Unzahl von Erscheinungen die markantesten auszusondern, das Typische festzuhalten. Dabei ging ich natürlich über alle hinweg, die nur von der Clique auf den Schild gehoben wurden. Denn es ist eine Tatsache, die wahrhaft traurig stimmen kann: dieser Kampf ums Dasein drängt nur zu oft die wirtschaftlich Schwächeren, auch wenn sie bedeutende Talente sind, in den Hintergrund, während andere minder Begabte dank der Clique in die Höhe getrieben werden. Aber eins tröstet uns: das Minderwertige kann wohl einige Zeit an der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Oberfläche schwimmen, aber es hat nicht die Kraft, sich dauernd zu halten. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß die ausgleichende Gerechtigkeit sich stets und überall betätigt. Wer im Konzertbetrieb heimisch ist und sich seine Ideale bewahrt hat, wird entsetzt zurückprallen, wenn er bemerkt, daß künstlerische Erwägungen nur zu oft den schmutzigsten Geschäftsinteressen weichen müssen: der Künstler, der Schaffende, ein Spielball in der Hand des Agenten, des Kaufenden. Dieser, ängstlich besorgt, seinem „Schutzbefohlenen" den zunftgemäßen Größenwahn auszutreiben, zwingt ihn zur Kriecherei und stachelt seine bösen Instinkte auf.

Meine Untersuchungen haben ergeben, daß wir allerdings auf den Fortschritt in der Zusammenstellung der Konzertprogramme stolz sein dürfen. Aber gerade das Industrielle in unserem Musikleben, der Hang, dem Publikum recht viel bunte Abwechselung zu bieten, fördert doch Geschmacklosigkeiten zutage, die denen längst verflossener Dezennien nur wenig nachgeben.

Ich sprach oft vom Amerikanismus. Das führt mich auf die seltsame Erscheinung, daß unter den Vertretern verschiedener Nationen, die von unserem musikalischen Fortschritt profitieren möchten, die Amerikaner am allerzahlreichsten bei uns vorsprechen. Mag nun ein berühmter Lehrer, der auch jenseits des Wassers Mode ist, den Reiz des Aufenthaltes erhöhen, das eine ist gewiß: die Amerikaner suchen hier etwas, was sie bei sich zu Hause vorläufig nicht zu finden glauben. Aber natürlich muß die Anziehungskraft, die unser Musikleben auf sie ausübt, schwinden, je mehr bei uns der Amerikanismus sich als alleinherrschend und wirksam erweist.

Es bliebe nun doch die Frage übrig, inwieweit der Solist die Verbreitung des modernen Schaffens fördert. Er wird notwendigerweise auf sich selbst in erster Linie die Aufmerksamkeit zu lenken suchen. Seine Hauptsorge wird sein, möglichst alle Seiten seines Talents der Beachtung zu empfehlen. Und er glaubt dieses Ziel am besten zu erreichen, wenn er dem Hörer durch den Vortrag bekannter Werke viele Vergleichsmöglichkeiten bietet. Da nun aber die Gleichgültigkeit auch gegenüber achtbaren Leistungen wächst, sieht er sich schon aus Gründen des Egoismus in die Zwangslage versetzt, am neuesten Schaffen nicht ganz achtlos vorbeizugehen. Am stärksten tritt die Neigung, dem Neuen Gehör zu verschaffen, bei den Sängern hervor. Sie sehen sich von den Komponisten unterstützt, die zunächst an der kleinen Form ihr großes Talent bewähren wollen. Auf diesem Wege ist jüngst der bemerkenswerte Alexander Schwartz entdeckt worden.

So sehen wir den Solisten im Kampfe mit den Verhältnissen der Weltstadt. Will er sich nicht mitamerikanisieren, dann hat er's zu büßen. Tritt er nicht dauernd an die Rampe, hilft er dem Gedächtnis der Zeitgenossen nicht ständig nach, scheut er die Geldopfer für oft fragwürdige Menschen und Dinge, dann schreitet man über ihn hinweg. Selbst die

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Größe muß auf der Hut sein. Tragödien spielen sich ab, von denen die Öffentlichkeit nichts ahnt. Auch das viele Glänzende kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß vieles faul ist im Reiche der Kunst. Der Massenbetrieb will das Individuelle ersticken. Und es ist nur ein Beweis für den guten Kern, der in unserem Musikleben steckt, daß es noch immer seine beherrschende Macht nicht eingebüßt hat.

Oper und Operette

Im Jahre 1883 erschien in der Frankfurter Zeitung ein Feuilleton, das die künstlerischen Leistungen der Berliner Oper einer zwar strengen, aber sachlichen Kritik unterzog. Der Referent ging sehr gründlich vor und gelangte zu einem für die Königliche Bühne geradezu beschämenden Ergebnis. Es war unmöglich, die Vorwürfe des Artikelschreibers mit einer Geste abzutun. Sie gipfelten darin, daß das Ensemble wie das Orchester dringend der Aufbesserung bedürften. Es fehle vor allem der Kapellmeister, dessen Individualität Akkuratesse oder gar Feinheit in den Aufführungen gewährleiste. Zum Kunstpersonal übergehend, weist der Kritiker nach, daß die Königliche Bühne sich zu einer Versuchsstation für Anfänger entwickelt habe, und daß ein Rollenmonopol das künstlerische Niveau der Oper herabdrücke. So habe man Fräulein Lola Beeth, eine gänzlich unzureichende Sängerin, nach vielen mißglückten Versuchen in anderen Rollen auch zur Elsa und Elisabeth gemacht. Es gebe weder eine erste Altistin noch eine erste Koloratursängerin. Die Regie lasse so ziemlich alles zu wünschen übrig, und das Beispiel der Meininger, die gezeigt hätten, wie man Chor und Statisten auf der Bühne in Bewegung erhalten könne, sei spurlos vorübergegangen. Die Sänger spielten ins Publikum hinein, um sich möglichst viel Applaus zu holen. Das Repertoire vernachlässige in sträflicher Weise Werke, wie „Entführung“, „Cosi fan tutte“, „Orpheus“, „Iphigenie in Aulis“, „Vampyr“, „Medea“, „Wasserträger“, „Jessonda“, „Templer“, „Hans Heiling“, „Joseph in Ägypten“. Auch die italienische Oper erfreue sich nicht gerade liebevoller Behandlung, während die französische mehr berücksichtigt werde.

Wir sehen: die Glanzzeit der Berliner Oper ist vorüber. Und leider ist hinzuzufügen, daß der in den 80er Jahren beginnende Rückgang der Bühne in der Zukunft durch nichts aufgehalten worden ist. Botho v. Hülsen hatte zwar nie den Ehrgeiz besessen, neue Opern die Feuerprobe auf der Bühne bestehen zu lassen. Ihm fehlte durchaus der vorausschauende Instinkt für das Geniale, der den Grafen Brühl ausgezeichnet hatte. Aber mit einem Spürsinn ohnegleichen hatte er die großen Begabungen im Reiche der musikalischen Bühnenkunst um sich versammelt und, ohne immer gerade geschmackfördernd zu wirken, die Zugkraft der Bühne erhöht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Doch allmählich hatte des Intendanten Spannkraft nachgelassen, und auch jene starken, in einer Periode des Überganges von der alten Oper zum Musikdrama geborenen und herangewachsenen Persönlichkeiten begannen zu schwinden. Natürlich besaß die Berliner Oper noch einen Niemann, einen Betz, einen Fricke, einen Krolop. Ja, in Lilli Lehmann begann man längst die vielseitigste Kraft der Bühne zu schätzen. Wo sie auch tätig war, in der Spieloper oder im dramatischen Fach, nie versagte sie, nie war sie stillos, noch sang sie unrein. Auch Julius Lieban, den Angelo Neumann den Berlinern vorgestellt hatte, war nun in den Verband der Königlichen Bühne getreten und schuf als David in den „Meistersingern" eine köstliche Figur. Von ihm, dessen Mime Richard Wagner in höchst behagliche Stimmung versetzt hatte, ließ sich noch Außerordentliches erwarten. Denn er war als Tenorbuffo eine Persönlichkeit, die, frei von jeder Schablone, ganz aus Eigenem gestaltete. Was sonst an jungen Tenören da war, interessierte nur wenig. Niemann, über dessen gesangliches Manko nur seine überragende Darstellungskunst hatte hinwegtäuschen können, befand sich auf absteigender Linie; der ausgezeichnete Fricke sah sich durch zunehmende Schwerhörigkeit stark behindert und verletzte durch empfindliches Unreinsingen. Krolops künstlerische Intelligenz und Betz' noch immer schöne Stimme blieben siegreich. Aber Marianne Brandt, die vielseitige Künstlerin, hatte sich 1882 als Fides verabschiedet. Ihr erledigter Platz hatte zwar zu Reibereien zwischen Primadonnen geführt, war aber trotzdem noch nicht ausgefüllt worden. Doch sehen wir einmal zu, ob nicht das alte Auskunftsmittel der Gastspiele seine belebende Kraft bewähren wird. In der Tat hatte schon 1881 Madame Albany (Gye) die allerhöchste Protektion gerechtfertigt. Und 1883 brachte Emil Götze vom Kölner Stadttheater die Berliner musikliebenden Kreise in Aufruhr; hier durfte man wieder einmal in eitel Schönheit schwelgen und brauchte nicht mit einem Surrogat vorliebzunehmen. Denn dieser Tenor stieg mühelos bis zum hohen B und machte durch den Schmelz seiner Stimme wie durch die Wärme seiner Empfindung tiefsten Eindruck. Er trug als Lyonel, Lohengrin, Walther Stolzing, Faust, Stradella ohne weiteres über das schwache Epigonengeschlecht der Tenöre den Sieg davon. Man ließ sich natürlich diese herzerquickende Unterbrechung des ermüdenden Schlendrians auch für die nächsten Jahre nicht entgehen. Und mochte auch der stimmgewaltige Ladislaus Mierzwinski 1884—85 dröhnenden Beifall wecken, Emil Götzes Ruhm und Beliebtheit beim Berliner Publikum waren nicht zu erschüttern.

Die Berliner Oper hatte inzwischen gemessenen Schrittes begonnen, ihre Schuld an Richard Wagner abzutragen. Aber sie beeilte sich nicht so, daß Angelo Neumann nicht noch immer Zeit gehabt hätte, seinen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Ring"zyklus in Berlin ungestört zu wiederholen. Man wird auch die allerdings verspätete Silvester-Erstaufführung (1882—83) des Lortzingschen „Wildschütz", mit Lilli Lehmann als Baronin, Krolop als Baculus, Betz als Graf nicht unterschätzen; ebensowenig die Entdeckung von Lortzings „Undine" 1883 ganz verschweigen. Endlich aber, 1884 am 7. April, war das Opernhaus für die „Walküre" reif geworden. Niemann als Siegmund, die Voggenhuber als Brünnhilde, die jüngst gewonnene Anna Sachse-Hofmeister als Sieglinde, Fricke als Hunding, Betz als Wotan, die Lehmann als Fricka durfte man sich wohl gefallen lassen. Weniger den Kapellmeister Kahl. Am 8. Dezember 1885 folgte „Siegfried". Der Tenor Ernst entgeistigte den Helden. Der Held wurde so der böse Mime, den Lieban höchst possierlich verkörperte. Betz gab den Wotan, Krolop den Alberich, Biberti den Fafner, Frau Sachse-Hofmeister die Brünnhilde. Um den Waldvogel brauchte man keine Sorge zu haben. Elisabeth Leisinger, eine Schülerin der Viardot, war seit 1884, wo sie als Rosine debütiert hatte, für die Berliner Bühne gewonnen und sicherte ihm dank ihrem jugendlichen, wohlgebildeten Mezzosopran ungetrübten Wohlklang. Radecke dirigierte.

1886 starb Hülsen, noch bevor er sein ganzes Schuldkonto an Richard Wagner beglichen hatte. Aber eine Spielplanrevue kam doch zu dem Ergebnis, daß in der letzten Saison „Siegfried" 11 mal, „Lohengrin" 9 mal, „Walküre" 8 mal, „Der fliegende Holländer" 6 mal, „Tannhäuser" 5 mal, „Die Meistersinger" 4 mal in Szene gegangen seien. Leiter der Königlichen Bühne wurde nun der Graf Hochberg, ein vornehmer Mann, der zur Musik mehr als platonische Beziehungen unterhielt, für die Schlesischen Musikfeste verantwortlich zeichnete und sich als Sänger und als Komponist versucht hatte. Ob von ihm ein Aufschwung der Berliner Oper zu erhoffen war? Angenommen, er wäre die tatkräftige Persönlichkeit gewesen, dem bald wachsenden Einfluß von oben genügend Rückgrat entgegenzusetzen, so hätte doch das System solche Bemühungen vereitelt. Man bedenke: noch immer gab es einen Direktor vor, einen hinter dem Vorhang, und über diese herrschte der Wille der Intendantur. Nun wurde freilich 1887 der Direktor hinter dem Vorhang, der Operndirektor v. Strantz, aus persönlichen Gründen entlassen, ohne daß eine Lücke sich fühlbar machte. Auch hatte Hochberg den wirklichen Ehrgeiz, Kapellmeister von Bedeutung an die Königliche Bühne zu fesseln, und nach dem Interregnum Deppe schien ja mit Josef Sucher gerade der Wagneroper eine mächtige Stütze und verständnisvolle Kraft angeworben. Gewiß, man hatte allen Grund sich zu freuen, wenn das Stiefkind der Berliner Oper, der „Tristan", nun mit Frau Rosa Sucher auf der Bühne und Herrn Sucher am Pult wieder zu Ehren gebracht wurde. Denn die ausgezeichnete Sängerin, die man als Fräulein Hasselbeck von Kroll her kannte, war an der Seite ihres

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gatten aus Hamburg nach Berlin gekommen und hatte schon im Vorjahre als Sieglinde durch die Fülle ihres Organs wie durch ihr beseeltes, durchdachtes Spiel eine hinreißende Wirkung ausgeübt. Bei dieser Gelegenheit hatte man auch Katharina Klafsky als Brünnhilde gefeiert. Das waren Feiertage der Kunst. Aber sie vermochten nicht das Verfehlte des Systems, das durch den Begriff „Hoftheater" bestimmt wurde, in der Wirkung aufzuheben. Hochberg war übrigens mit ganzem Herzen der Musik zugetan, die er in seinen Kompositionen sich eifrigst nachzuempfinden bemühte: jener, die sich durch sinnfällige Melodik wie durch einfache Struktur den Armen am Geiste empfahl. Zwar war die Erwerbung von Nesslers „Trompeter von Säckingen", der sich 1885 in den Spielplan einnistete, nicht auf seine Rechnung zu setzen, aber sie verletzte ihn mindestens nicht, und der Spießbürger durfte auf ihn rechnen.

Jedenfalls war für den Grafen Hochberg noch immer ein Rest des „Ring" zu erledigen. Kein Hoftheater, und wäre es auch das reaktionärste, bleibt der Tatsache gegenüber ganz unempfindlich, daß Richard Wagner-Zyklen der Kasse angenehme Augenblicke und Ausblicke verschaffen. Und eine Bühne, die das schöne Bewußtsein hatte, über einen zweifellos nun ganz modernen Meister frei und als Alleinherrscherin verfügen zu können, war zu beneiden. So fügte man, nachdem endlich 1887 Lortzings „Waffenschmied" ein für alle Mal für das Opernhaus entdeckt worden war, 1888 „Rheingold" und „Götterdämmerung" dem Spielplan ein. Natürlich brauchte die Oper einige Zeit, sich an diese neuen Aufgaben zu gewöhnen. Die „Rheingold"aufführung war beim besten Willen nicht zu den Ruhmestaten der Bühne zu zählen; und auch die „Götterdämmerung" konnte zwar mit Kräften wie Rosa Sucher als Brünnhilde, Frau Staudigl als Waltraute, Fräulein Leisinger als erste Rheintochter ins Werk gesetzt werden, litt aber noch unter der Mitwirkung minderer Geister wie Heinrich Ernst, Oberhauser und Biberti. Aber nun konnte man mit einträglichen Wagnerzyklen beginnen. Wie denn überhaupt jetzt die Novitäten einander in kurzen Zwischenräumen folgen. Aber der rückschauende Chronist muß leider feststellen, daß die Aufführung der meisten Werke verlorene Mühe war. Ich gleite über sie hinweg, soweit sie ihr Schicksal verdient haben. Man bemerkt das Wetterleuchten des Italianismo; 1889 taucht des talentvollen Ponchielli melodiöse „Gioconda" auf. Sie, die als echt nationales Werk auf italienischen Bühnen gedeiht, darf sich nur kurze Zeit des Daseins an der Berliner Oper erfreuen. Heinrich Hofmanns harmloses „Ännchen von Tharau" stört den Kurs nicht ernstlich. 1890 hört man den „Othello" von Verdi und hat von neuem Anlaß, die Entwickelung des Meisters auf dem Wege zum musikalischen Drama trotz vieler Rückfälle in den Stil der alten Oper zu bestätigen. Im Frühjahr

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

1891 lenkt das Prager Ensemble im Lessingtheater unter Dr. Karl Muck die Aufmerksamkeit der Berliner auf zwei Werke: auf ein italienisches, sehr sensationelles, dessen Kunstwert gering ist, und auf ein deutsches unsensationelles, das sich durch ganz besondere Feinheit empfiehlt: „Cavalleria rusticana" von Pietro Mascagni und „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius. Kein Wunder, daß die Hofbühne sich auf das sensationelle stürzt und es zum Ergötzen des Publikums noch im gleichen Jahre in Szene setzt. Und es ist hinzuzufügen, daß diese „Cavalleria" mit ihrem knalleffektreichen Rohmaterial alles, selbst den „Trovatore", in den Hintergrund gedrängt hat. Die Hoffnungen, die man an Mascagni knüpfte, wurden durch seinen schon 1892 aufgeführten „Freund Fritz" bedeutend herabgestimmt. Aber glücklicherweise fand sich für die einaktige „Cavalleria" schon in diesem Jahre ein treuer Genosse in Ruggiero Leoncavallo's „Bajazzi", die an Schlagkraft mit ihr wetteifern und ihr an Kunstwert überlegen sind. Dieses italienische Paar trotzt dem Ansturm von Dezennien. Inzwischen hatte die Königliche Bühne 1892 in Felix Weingartner einen temperamentvoll-genialen, in Dr. Karl Muck einen sehr kenntnisreichen und korrekten Kapellmeister erhalten. Das Experiment aber, das man mit Weingartners Oper „Genesius" noch im gleichen Jahre unternahm, fand nicht den Beifall der Öffentlichkeit. Jedenfalls konnte man unsere Bühne zu der Erwerbung zweier Dirigenten dieses Schlages nur beglückwünschen. Und die Art, wie Georges Bizet's an intimen Reizen so reiche „Djamileh" von Weingartner nachgeschaffen wurde, bedeutete einen Triumph des Opernhauses. 1893 errang „Die Hexe" des Dänen August Enna einen Erfolg, der auf die weitere Entwickelung des Komponisten neugierig machte. Aber die Intendantur befriedigte trotz der sich ihr bietenden Gelegenheit diese Neugier nicht. Während Mascagni's „Die Rantzau" 1893 und Leoncavallo's „Medici" 1894 einen Durchfall erlebten, triumphierte Verdi's ewige Jugend über die wirkliche seiner Landsleute bald darauf in seinem „Falstaff". Wenn das Werk das Publikum weniger begeisterte als die Musiker, so hat es dieses Los seiner Neuheit und seiner Feinheit zu danken. Dieses Jahr häuft übrigens Genüsse auf Genüsse. Wäre man nicht gewöhnt gewesen, von den Romanen die Offenbarungen auf dem Gebiete der dramatischen Kunst entgegenzunehmen, so hätte man schon längst auch den urmusikalischen Böhmen ein williges Ohr leihen müssen. Aber Smetana's „Verkaufte Braut" mit dem Geburtsdatum 1866 war erst durch das Gastspiel des Brünner Stadttheaters im Theater Unter den Linden im Frühjahr 1892 für Berlin „aktuell" geworden. Das Opernhaus fand denn auch für diese Naturlaute 1894 den rechten Ton. Und nun kam ein Deutscher an die Reihe, Engelbert Humperdinck, dessen „Hänsel und Gretel" sich anschickte, aus einem Familienstück eine nationale

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Angelegenheit zu werden. Konnte man über diese Erweckung des Volksliedes mit den Mitteln des Musikdramas beglückt sein, so war gleich im nächsten Jahre 1895 eine Kundgebung des deutschen Philistertums, Wilhelm Kienzls „Evangelimann", geeignet, den nationalen Stolz zu dämpfen. Freilich herrschte in der Intendantur ein heimlicher König, der Geheimrat Pierson, der den Spielplan nach den eigenen, nicht immer künstlerischen Bedürfnissen gestaltete. 1896 erklang die liebliche Musik von Goldmarks „Heimchen am Herd". Auch zu einem musikhistorischen Experiment fand man den Mut: man grub Berlioz' „Benvenuto Cellini" aus. Aber die Italiener hatten noch nicht ausgespielt. Neben Giacomo Puccini, dem begabtesten, feinsten unter ihnen, dessen „Bohème" 1897 einer franko-italienischen Alliance das Wort redete, verdient freilich Spinelli mit dem abgestandenen Verismo von „A basso porto" kaum genannt zu werden. Die Hochflut des Italianismo war vorüber. Man hatte längst begonnen, Schiffbrüchige zu zählen. Und nun war der Raum für die gute, deutsche Musik frei. Leider war Bungerts „Heimkehr des Odysseus" kein Werk, das ins Schwarze traf. Aber stand auch den Epigonen das Pathos nicht zu Gesicht, so schien es, als lächelte dem Feinkomischen ein freundlicheres Los: d'Alberts „Abreise" machte 1899 Stimmung für den Komponisten. Aber man brauchte nur in der nächsten Vergangenheit zu suchen, um für gute Laune zu sorgen: im gleichen Jahre zog Johann Strauß' „Fledermaus" ins Opernhaus ein; die Operette wurde hoffähig; ein Gewinn für die Kunst wie für die Kasse. Aber das deutsche Pathos wurde wieder zu Ehren gebracht durch „Ingwelde" von Schillings, für das die gastierende Schweriner Oper in Berlin Sympathieen zu werben suchte. Auch 1900 spürte man, daß seit zwei Jahren Richard Strauß als neuer Hofkapellmeister einen gänzlich untraditionellen Einfluß auf den Spielplan gewann. Deutsche Werke zogen in stattlicher Reihe herauf: Siegfried Wagners „Bärenhäuter" als harmloses Vorspiel, d'Alberts ernster, aber unwirksamer „Kain", endlich auch Cornelius' „Barbier von Bagdad", die einsame deutsche komische Oper, die, unter einem Unglücksstern geboren, trotz oder wegen ihrer feinen Reize das Haus nicht zu füllen vermag. Hans Pfitzners blutleerer „Armer Heinrich" konnte sich noch viel weniger behaupten. Wie aber schon „Die Fledermaus" in das Vorurteil, die Operette entweihe das Opernhaus, Bresche gelegt hatte, so wurde jetzt auch Arthur Sullivan's burlesker „Mikado" in Ehren aufgenommen und weckte ein starkes Echo. 1901 ging man gar so weit, nach Saint-Saëns' „Samson und Dalila", gegen deren Stil sich Bedenken erhoben, Lecocqs „Mamzell Angot" aufzuführen. Überhaupt hatten die Berliner nun von ihrer Hofoper die seltsamsten Gaben entgegenzunehmen. Hatte sich schon längst die Erkenntnis aufgedrängt, daß von den deutschen Komponisten wenig zu hoffen sei, so war doch das Publikum

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

früher durch italienische Schlager getröstet worden. Auch diese blieben aus. Die Hofbühne hätte nun mindestens ihre Beziehungen zur klassischen Oper, zu Mozart in anständiger Weise regeln müssen. Aber sie pochte auf ihr Richard Wagnerprivileg und ließ sich nicht mahnen.

Seit 1902 leitet die Königlichen Bühnen Botho v. Hülsens Sohn, Georg v. Hülsen-Häseler. Hatte der Graf Hochberg immer noch als musikbeflissener Dilettant gelten können, der nur nicht Persönlichkeit genug war, der Königlichen Oper in der armen, nachwagnerischen Zeit eine bestimmte Richtung zu geben, so ist jetzt der Wille des Monarchen noch entschiedener betont und ein ihm befreundeter, unsachverständiger Hofmann mit dessen Ausführung betraut. Sinn für äußerliche Wirkung ist ihm freilich nicht abzusprechen; er hat in Wiesbaden Gelegenheit gehabt, ihn auch gegen den Sinn des Kunstwerks durchzusetzen. Seit jener Zeit hat die Abwärts-Bewegung der Königlichen Bühne ein noch schnelleres Tempo angenommen. Daß ein Werk wie Richard Strauß' „Feuersnot" nach mehreren Aufführungen 1902 aus Gründen der Moral vom Spielplan abgesetzt wird, erklärt sich leicht aus den puritanischen Neigungen, die auch das Ballett als angeblich öffentliches Ärgernis in den Hintergrund gedrängt haben. Natürlich kann man an einem Werk wie Gustave Charpentier's „Louise" nicht ganz vorübergehen; man führt auch die bereits veraltete Novität, das musikalische Lustspiel „Das war ich" von Leo Blech auf. Beides geschieht 1903. Aber im Jahre darauf erzwingt sich allerhöchster Wille Gehorsam, und mit unerhörtem Prunk geht Ruggiero Leoncavallo's Zwitteroper „Der Roland von Berlin" in Szene: ein fruchtloser Versuch, dem Begriff der Hofbühne neue Kraft zuzuführen. Die von der protektionistischen Richtung des Opernhauses abweichenden Werke, die in den nächsten Jahren erscheinen, sind schnell herzuzählen: Humperdincks komische Oper „Die Heirat wider Willen" und Hans Sommers „Rübezahl" 1905, Richard Strauß' „Salome" 1906 und „Elektra" 1909; Puccini's „Madame Butterfly" findet 1907 ebenso die Förderung der Intendanz wie des Publikums; und das gleiche gilt von Leo Blechs beachtenswerter komischen Oper „Versiegelt". Humperdincks „Königskinder" bestätigen 1911, daß von ihm ein Gewinn für die Oper kaum noch zu erhoffen ist. Aber dem Hoftheater müssen sie, antirevolutionär wie sie sind, gefallen.

In der Reihe bevorzugter Neuheiten werden „Salome" und „Elektra" mit Recht das meiste Staunen erregen. Wenn sie nach der in allerhöchste Ungnade gefallenen „Feuersnot" dennoch den Weg auf die Königliche Hofbühne fanden, so haben sie das einigen kleinen Zugeständnissen des sehr diplomatischen Hofkapellmeisters zu danken. Überdies hatte ja eine gleichfalls Königliche Bühne, die Dresdener, das Risiko der Uraufführung dieser Werke übernommen. Man konnte auch solche Entgleisungen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in ein bedenkliches Gebiet durch Gegenmittel in der Wirkung schwächen. Ein stärkeres ließ sich kaum finden als die Ehrenrettung Meyerbeerscher Opern, so der „Hugenotten“ und des „Propheten“, die der Monarchie bessere Dienste zu leisten schienen als die höheren Orts nicht allzu beliebten Wagnerschen Musikdramen. Diese bleiben natürlich trotz alledem die Säulen des Spielplans, in dem sie sich zwar nicht an Verdi's „Trovatore“ und Flotows „Martha“, wohl aber an „Mignon“ und „Cavalleria rusticana“ zu reiben haben.

Aber selbst der hervorragenden diplomatischen Kunst eines Richard Strauß, der in Leo Blech 1906 einen trefflichen Kollegen und selbstlosen „Elektra“dirigenten gefunden hatte, gelang es nicht, die Richtung des Opernhauses in seinem Sinne zu ändern. Ganz unparteiisch kann auch ein leidenschaftlich für die Bühne schaffender Autor als Kapellmeister nicht mehr sein. Die Annahme von Machwerken schlimmster Art über die Köpfe der Dirigenten hinweg zu verhindern, vermag kein von der Hofbühne abhängiger Beamter. Strauß hat nun als Operndirigent seinen Abschied genommen.

Der Rückgang der Königlichen Oper ist zwar von der Versandung des Schaffens nicht ganz unbeeinflußt; er ist aber noch viel inniger mit Personalfragen verknüpft. Albert Niemann, „der Herold Wagners“, war 1887 als Sieger und ganz ohne Aufsehen vom Schauplatz abgetreten. Franz Betz konnte noch ohne Schaden für die Bühne bis 1897 tätig sein: 38 Jahre hatte er ihr angehört. Auch August Fricke, der klassische Sarastro, der dritte dieses großen Geschlechtes, war 1886 aus dem Verbande der Königlichen Oper geschieden. Lilli Lehmann machte mit einem Kontraktbruch einen Strich unter ihre Berliner Bühnenlaufbahn. Neben und nach ihnen standen achtungswerte Künstler wie der Baritonist Paul Bulß, der Tenor Nikolaus Rothmühl. Eine ganz ausgezeichnete Koloraturbegabung und musikalische Vielseitigkeit ließen Emilie Herzog von 1889 bis 1910 zu einem fast unentbehrlichen Mitglied der Bühne werden. Julius Lieban natürlich stellt bis in die jüngste Zeit ein Sonderwesen dar; er ist in seiner Art unersetzlich, weil unnachahmlich. Paul Knüpfer gibt als Bassist Charakteristisches. Vorübergehend konnte unsere Oper auch einen feingebildeten Künstler wie den geschmackvollen Franz Naval den ihrigen nennen. Als stimmgewaltiger Heldentenor macht sich Ernst Kraus, als intelligenter, stimmlich nicht gerade reich bedachter Darsteller des Tristan Wilhelm Grüning nützlich. Die Isolde unserer Bühne, Thila Plaichinger, nimmt zwar dieser Gestalt wie allen Wagnerischen den Duft der Jugendlichkeit, ist aber die geborene Heroine. Es ließe sich mancher andere nennen, der unserer Oper seine Kraft geweiht hat und noch weiht. Aber eines ist gewiß: die großen Persönlichkeiten sind von zum Teil sehr begabten, aber von nicht genialen Künstlern abgelöst worden. Amerika

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

das schon eine Lind anzog, tritt mit lockenden Anerbietungen an die Stimmriesen heran, läßt ihnen die Fahrt über den Ozean als etwas Selbstverständliches erscheinen und macht ihnen ruhige künstlerische Arbeit weder möglich noch wünschenswert. Aber noch mehr: Deutschland muß in diesem Wettstreit um den berühmten Sänger den Kürzeren ziehen.

Kann also die Öffentlichkeit der Berliner Oper mildernde Umstände zubilligen, so wird sie doch den Vorwurf gegen sie erheben müssen, daß sie auch das ihr Mögliche nicht getan hat, um sich auf der Höhe einer großstädtischen Bühne zu halten. Unzählige Gastspiele finden statt, die den Opernbetrieb aufs empfindlichste hemmen. Ihr Nutzen ist gering. Denn die Politik mischt sich in die Kunst, und wir sehen Amerikaner auf unserer Bühne versammelt, die, selbst wenn ihr Talent außerordentlich wäre, doch schon durch das von ihnen verursachte sprachliche Chaos unbequem würden. Man brauchte aber gegen die Verwendung einer klugen und begabten Künstlerin wie Geraldine Farrar nicht Einspruch zu erheben, wenn sie sich im Rahmen des Üblichen vollzöge. Das Opernhaus hat überdies die ausgezeichnete Sangesmeisterin Emmy Destinn, die leicht zu halten gewesen wäre, ohne weiteres preisgegeben. Es kann sich zwar augenblicklich noch rühmen, in Frieda Hempel eine junge Koloratursängerin von hervorragendem Können zu besitzen, aber die Zukunft wird entscheiden, inwieweit sie unserer Bühne verfügbar bleibt.

Hatte schon die kleine Residenz Berlin die zweite Oper als dringendes Bedürfnis aus sich heraus geschaffen, so verlangte die Großstadt Berlin noch viel mehr; nicht nur die Unterschicht des Volkes sollte musikalisch-theatralischer Genüsse teilhaftig werden, auch die dicht über ihr liegende brauchte eine zweite musikalische Bühne, um nicht zu verkümmern. Wer in gewissen Stunden am Opernhaus vorbeiging, sah, daß der Kampf um den Eintritt immer erbitterter wurde. Und es war nicht jedermanns Sache, sich mit dem Ellenbogen den Weg in den Musentempel zu bahnen. Aber je größer die Ansprüche an das Niveau der zweiten Oper wurden, desto schwieriger die Aufgabe, ihnen zu entsprechen. Denn auch in dem Mittelstand lebte der brennende Wunsch, jenen Richard Wagner ganz kennen zu lernen, den vor allem die 1884 von Karl Klindworth begründeten Konzerte des „Berliner Wagnervereins“ bruchstückweise und ganz gegen des Meisters Absicht vorführten. Gerade die Sehnsucht nach Wagner durfte ein Privatunternehmer nicht erfüllen. Und das Ziel des Meisters, die Entwöhnung der Masse von reinem Gesangsvirtuosentum, ihre Erziehung zum musikalischen Drama war infolge der Isolierung seiner Werke unerreichbar. Sollten aber jene nun zweiten Ranges gewordenen Opern, die eine Privatbühne aufführen durfte, wirklich zugkräftig sein, so konnte ihre Anziehungskraft nur von den Stars ausgehen. Die Krollsche Bühne hatte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hier ihre Tradition, der sie auch in Zukunft treu blieb. Sie sah von 1880 ab Künstler wie Theodor Reichmann, Hedwig Reicher-Kindermann, die ausgezeichnete Koloratursängerin Frau Schröder-Hanfstängl, Emil Scaria, den vom Droschkenkutscher zum Tenor aufgerückten Wachtel en miniature Heinrich Bötel, Rosa Sucher, Katharina Klafsky, die Wiener Hofopernsängerin Rosa Papier, Marcella Sembrich, Ernestine Heink vom Stadttheater in Hamburg, die man auch als Orpheus hörte. 1888 starb das alte Original Engel; sein Sohn Josef trat die Erbschaft an. 1889 war die Ausbeute besonders reich. „Lakmé" von Delibes erschien zum erstenmal, und in dem von dem findigen Unternehmer Gardini vereinigten Ensemble leuchtete als Stern ersten Ranges Francesco d'Andrade aus Lissabon, der als Don Juan, Rigoletto und Renato den bel canto zu Ehren brachte und seinem Temperament wie seiner Laune die Zügel schießen ließ. Noch öfter hallten die Räume von dem Jubel der Massen wieder, so wenn die italienischen Primadonnen Gemma Bellincioni oder Franceschina Prevosti vor sie traten. Aber 1894 rechnete die Geschäftsstadt mit Kroll ab, das ehrwürdige Etablissement wurde allen Rücksichten der Pietät zum Trotz an eine Aktien-Gesellschaft verpachtet, und 1895 ging es in Anbetracht seiner großen Vergangenheit an die Königliche Generalintendantur über. Seitdem muß dieses Haus es sich gefallen lassen, als gänzlich unzeitgemäß, als unwürdig bezeichnet zu werden. Freilich war der genius loci noch stark genug, italienische und französische Ensembles an sich heranzuziehen; denn diese waren so unmodern, die Stimmung weniger von den Räumen als von ihrer Kunst zu erwarten. Selbst Angelo Neumann, von Hause aus nicht engherziger Fanatiker, sondern kluger Geschäftsmann, hielt 1902 die Zeit für gekommen, in umfangreichen Festspielen für Verdi einzutreten. Sein kaufmännischer Instinkt rettete ihn nicht vor einem schlecht verhüllten Fiasko. Schließlich überzeugte man sich auch, daß Neumanns, des einstigen Reformators, Regie sich überlebt hatte. Im letzten Jahrzehnt siecht Kroll dahin. Als Königliche Filialbühne gibt es zwar noch Lebenszeichen von sich und beherbergt vom Wonnemonat an bis über die Wochen der Hundstagshitze hinaus Sommeropern, die sich hartnäckig gegen den Bankerott wehren. Zuletzt blieb auch Richard Wagner, der sich auf seine Popularität vom Jahre 1914 ab vorzubereiten hat, der Schmerz nicht erspart, sich in diesem stimmungslosen Hause für einige Monate einlogieren zu müssen.

Aber die Sehnsucht nach einer zweiten Oper hatte niemals geruht. Sie wurde durch seltsame Surrogate gestillt. Im Theater des Westens quälte sich eine Direktion Hofpauer und Becker, die 1903 Aloys Prasch weichen mußte. Dieser Theatermann hatte wiederholt Schiffbruch gelitten und landete nun bei der Oper, die den größten Aufwand erfordert und

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit privaten Kräften kaum zu halten ist. Das Gespenst des Bankerotts wurde denn auch sehr bald hier heimisch. Es war weder durch Ermanno Wolf-Ferraris „Die neugierigen Frauen" 1904, noch 1906 durch „Die vier Grobiane" desselben Komponisten, der hier liebevolle Behandlung erfuhr, noch endlich durch das erste Gastspiel des gefeierten Heldentenors Enrico Caruso, dem sich von nun an die Pforten des Opernhauses öffneten, ganz zu bannen. Erst der Afterkunst der modernen Operette gelang es, den Teufel durch Beelzebub, aber durch einen vorläufig noch ertragreichen, zu vertreiben.

Und doch: eine zweite Oper war aus künstlerischen Gründen unbedingt nötig. Denn wenn das Opernhaus gelegentlich die Einwände der Musiker verstummen machte, in einem Punkte bekannte es sich zu absoluter Rückständigkeit: in der Regie. Es war unmöglich, sich mit ihr abzufinden, wenn man als Zuschauer seinen Verstand, nicht bloß als Zuhörer sein Ohr als urteilende Instanz mit heranzog. Freilich: das Ohr verbündet sich im echten Musiker mit der Phantasie, und diese zaubert Bilder vor die Seele, die von keinem Regisseur an Lebendigkeit zu erreichen sind. Aber je mehr die moderne Musik der Reflexion den Eintritt in ihr Reich verstattete, je dramatischer sie wurde, desto mehr forderte sie auch von der Kunst des denkenden Regisseurs. Richard Wagner, auch hier eine Sondererscheinung, überließ sich ihr nicht, sondern schob der Willkür durch eigene Anordnungen einen Riegel vor. Bei dieser Regie konnte man nicht stehen bleiben, um so weniger als sie ja nur dem eigenen Schaffen des Meisters zu dienen bestimmt war. Aber seine Anregungen mußten, mochte er wollen oder nicht, auch für fremdes Schaffen fruchtbar werden. Hatte man erst mit dem Drama paktiert, so mußte man auch weiter gehen. Jene große, von den Meiningern angebahnte Bewegung teilte sich, lange nachdem sie das Schauspiel aus seiner Seelenruhe aufgestört hatte, auch der höchst konservativen Oper mit. Ihr Geist hatte auf dem Wege über Max Reinhardt in Berlin eine moderne Umbildung erfahren. Die Oper konnte jetzt um so eher mittun, als der Stillstand des Schaffens sie auf die möglichst wirksame Verwertung des Bestehenden in erster Linie hinwies. Der schwierigen Aufgabe einer modernen Regie unterzog sich Hans Gregor vom Jahre 1905 an in seiner „Komischen Oper" an der Weidendammerbrücke.

Als man in Berlin hörte, eine „Komische Oper" werde eröffnet, dachte man zunächst an etwas Komisches, Heiteres. Es wäre aber ein großer Luxus gewesen, hätte man der deutschen komischen Oper, dem salonfähigen heiteren Genre, eine eigene Stätte bauen wollen. Ein solcher Versuch war von Ernst v. Wolzogen gemacht worden, mißglückte aber natürlich schon wegen der Verarmung der ganzen Gattung. Die „Komische Oper" Gregors war im Geist der Pariser „Opéra comique" entworfen. Diese hatte sich aus einem Verlobungsinstitut, in dem jede Erschütterung der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nerven verpönt war, zu einem Tempel moderner Regiekunst entwickelt. Gregor ist von Hause aus Schauspieler. Eine Oper muß erst vor seinem Schauspielerverstande Revue passieren, bevor sie vor seinem musikalischen Ohr Gnade findet. Und ganz natürlich wird er, auf ein sinnvoll ineinander greifendes Ensemble bedacht, den Kampf gegen die Eitelkeit der Primadonnen und die Dummheit der Tenöre eröffnen. Daß der Schauspieler und der Regisseur in ihm sich durch manches in Paris anregen ließ, ist ohne weiteres klar. Und ebenso leicht begriff man, daß Gregor sich auch gern aus Paris neue Werke holte. Das Opernrepertoire einer Privatbühne mit deutschen Opern zu bestreiten, war unmöglich. In beidem aber, in dem ein wenig einseitigen Schauspielerverstande und in seinen französischen Neigungen lagen Keime starker Verwickelungen.

Offenbachs komische Oper „Hoffmanns Erzählungen" machte allem Aberglauben zum Trotz, der sich seit der Wiener Ringtheaterkatastrophe an sie knüpfte, die Honneurs. Und man mußte dem neuen Direktor bezeugen, daß er dieser dem Unsterblichkeitsdurst des genialen Amüseurs entstammten Schöpfung einen würdigen Rahmen schenkte. So war ohne Zugeständnisse das Kassenstück gefunden, ohne das kein Theaterdirektor leben kann. Gregor konnte nun von Experiment zu Experiment schreiten. Was den Regisseur lockte, mußte herhalten. Und sehr bald hatten die Musiker Grund sich zu beklagen, weil er ihnen, die gern mit Scheuklappen vorwärts gingen, den Weg für die Phantasie vorschreiben wollte. Man vermißte auch die Zielsicherheit in den Bestrebungen Gregors, der übrigens gegen den direktorialen common sense oft genug verstieß. Aber eins war gewiß: etwas Neues war hier gegeben, das schon darum wertvoll war, weil es den Schlendrian des Opernhauses beleuchtete und auch hier den Gleichmut des Regisseurs trübte.

Unter den französischen Opern gab es eine, die, in ihrem Wesen romanisch, doch im Fluge durch die Welt zu einem internationalen Wert geworden war: Bizet's „Carmen". Ihre Handlung ist so reich an bühnenwirksamen Überraschungen, daß in einem Theaterdirektor der Verdacht aufsteigen konnte, der Erfolg des Werkes sei vorzugsweise dem Textbuch zuzuschreiben. Ein einfallsreicher Regisseur durfte sich übrigens darauf berufen, daß Bizet selbst ihn mit seiner starken dramatischen Ader zur Belebung der Bühne ermutigt hatte. „Carmen" war denn auch längst in der Pariser „Opéra comique" durch Direktor Carré zu einem großen Regieparadestück gemacht worden. Was lag nun für Gregor näher, als hier einmal seine Künste spielen zu lassen? Es erhöhte den pikanten Reiz dieser Neuinszenierung, daß sie zu gleicher Zeit vor sich ging, als man im Opernhause unter dem neuen Kapellmeister Leo Blech gerade die Partitur einer dankenswerten Revision unterzog. Man wurde nun von

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

selbst zu Vergleichen angeregt: sie ergaben, daß an der Königlichen Bühne bei aller Rückständigkeit der Regie doch der Gesamteindruck tiefer war, weil hier die musikalischen Schätze bis auf den letzten Rest gehoben wurden; in der Komischen Oper aber, die fraglos durch die Lebendigkeit der Bühnenbilder wie des Spiels stark anregte, empfand man die Zurücksetzung des Komponisten peinlich. Das Wort und die Handlung suchten hier das Orchester in eine zweite Stellung zu drängen; dieses sollte nur stimmungfördernd wirken. Nirgends mußte der Konflikt heftiger sein als hier, wo es galt, zwei gleich starke Partner zu befriedigen.

Allmählich sah Gregor ein, daß er weder einen Kapellmeister von Rang noch einen leistungsfähigen Instrumentalkörper entbehren könne. Schon eine „Figaro"inszenierung voll kleinlicher Regieeffekte hatte diesen Mangel betont. Aber man wurde durch Schaden klug. Der Kapellmeister stieg. E. N. v. Reznicek und Selmar Meyrowitz sorgten für ein höheres Niveau. An die Pforten der „Komischen Oper", die rastlos arbeitete, hatte längst alles Neue um Einlaß bittend angeklopft. Eugen d'Albert's „Tiefland" war der große Trumpf, den sie 1906 ausspielte. Auch Puccini ließ hier verwandte Saiten erklingen: „Manon Lescaut", dessen reizende Undramatik den sensationslüsternen Zuschauer verscheucht, den Musiker anzieht, „Tosca", deren Kolportagedramatik den Verismo wieder einmal hochleben ließ. „Bohême", die hier ihren natürlichen, das heißt künstlichen Duft ausströmte; Gustave Charpentier's „Louise" wurde durch echte Pariser Stimmung gehoben, aber nicht gerettet. Und auch Smetana's „Verkaufte Braut", längst vom Opernhause ad acta gelegt, wird vom Staube gereinigt. Bunt ist die Reihe, in der selbst die Operette nicht fehlt. Sie bot sich einem Theaterdirektor, der auf die Suche nach einem Kassenstück ging, von selbst dar. Leoncavallo's Kokottenmusik „Zaza" tat gleichfalls traurige Dienste. Aber alles ward verziehen, wenn man Gregor 1907 kühn für Debussy's „Pelleas und Melisande" das Wort ergreifen sah. Den Mut dazu hatte das Haus am Opernplatze nicht gefunden. Auch wertvolle Ausgrabungen wie Gounod's komische Oper „Le Médecin malgré lui" konnten auf den Beifall aller Musikfreunde rechnen.

Trotz aller Mißgriffe kann Gregor, der 1911 seine Berliner Periode abschließt, sich rühmen, den Opernbetrieb belebt, Probleme von einschneidender Bedeutung in den Vordergrund gerückt und den Ruf des Theaterdirektors als des nüchternsten Realpolitikers gebessert zu haben. Man wird dies nicht unterschätzen in einer Zeit, wo das Amüsierbedürfnis einer vom aufregenden Gelderwerb abgehetzten Menge dem künstlerischen Ernst den Krieg erklärt. Einem Häuflein kunstliebender Ästheten, die aber leicht einer Vorliebe für das Wesenlose, Ungesunde erliegen, steht die geschlossene Masse der Unbedenklichen gegenüber. So fühlen die ernsten Theater immer mehr den Boden unter sich schwinden, und jene Theater-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

misere beginnt, die uns die meisten Tempel Thaliens im Kampfe mit der Finanznot zeigt. Aber was hilft's? Der Terrainspekulant findet immer noch Mittel, die Theaterliebe ehrgeiziger Leute auszunützen, und wir stehen vor unbegrenzten Bankerottmöglichkeiten. Die Fortdauer dieses Vabanque-Spieles erklärt sich aus dem starken Nervenreiz, den es ausübt. Er drängt, so paradox es auch klingen mag, die realen Werte in den Hintergrund und verlangt nur, daß das Leben um Sensationen bereichert werde.

Nichts kennzeichnet diese Verhältnisse mehr als der Niedergang eben jener Gattung, die nur für das Amüsement sorgen wollte: der Operette. Selbst in den Jahren des Offenbachtaumels, also im siebenten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts, hatte man noch seine großen Kunstideale. Freilich war jene Operette selbst, über die der Puritaner Zeter und Mordio schrie, noch wert, eine Kunstgattung zu heißen. Die 90er Jahre konnten dem Pathos um so weniger anhaben, als Richard Wagners glänzender Aufstieg sich vorbereitete. Schließlich war ja nach und durch Offenbach ein neuer Klassiker der Operette, Johann Strauß, auf dem Plan erschienen, und neben ihm durften sich kleinere, aber nicht zu verachtende Geister wie Millöcker, Suppé allgemeiner Gunst erfreuen. Das nächste Jahrzehnt zehrte von diesem Kapital. Die Direktion Julius Fritsche im alten Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater, die 1881 begann, setzte sich 1883 in der Chausseestraße fest, und neben der unverfälschten Berlinerin Elise Schmidt stand an Stelle des in alle Winde verstreuten früheren Ensembles eine Phalanx echter Operettenleute wie Reinhold Wellhof, Eduard Steinberger, und man konnte noch immer an den Aufführungen der „Fledermaus", des „Cagliostro", des „Lustigen Krieg", des „Bettelstudenten", der „Mamselle Angôt" seine helle Freude haben. Ja, 1886 reihte sich der „Zigeunerbaron" von Johann Strauß der „Fledermaus" als würdiger Genosse an; Wellhof, Elise Schmidt, Steinberger waren die Helden des Tages. Aber die alte Friedrich-Wilhelmstadt, von einem mit Genées „Nanon" besonders glücklichen Walhalla-Operettentheater in den Jahren 1883—1888 bedroht, starb, ein Opfer der neuen Verhältnisse, im Jahre 1895. Hatte man einst Offenbach nachgesagt, er habe die Harmlosigkeit getötet, so war jetzt der Geist der Großstadt dafür verantwortlich zu machen, daß man selbst Offenbachs Pikanterieen als zu harmlos empfand und auch stärkere Würzen begehrte, als sie die echte Wiener Operette zu bieten vermochte. Seit 1894 gab es ein Operettentheater unter den Linden; man verkürzte dem Publikum den Weg und öffnete die Tore sperrangelweit im Herzen der Stadt. Aber auch der alte Operettenroutinier Julius Fritsche, der von 1895 hier das Szepter führte, konnte den alten Glanz nicht wieder heraufführen: 1898 tat der Geist der Großstadt kund und zu wissen, daß er den Thron bestiegen habe. Und es war nur folgerichtig, daß das Lindentheater jetzt in ein Metropoltheater

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

umgetauft wurde. Diese pomphaft und skrupellos arbeitende Bühne, in der eine gepfefferte Jahresrevue dem Börsenwitz huldigt und auch die Musik als Genossin duldet, widersteht jedem Versuch kritischer Bewertung.

Die Entwickelung der Berliner Operette zu Beginn des 20. Jahrhunderts läßt sich mit wenigen Worten skizzieren: die Klassiker Strauß und vor allem Offenbach sind im Text als zu harmlos abzulehnen. Da aber jede Erschütterung des Zwerchfells nur von einem trivialen, zusammenhanglosen, wortwitzelnden, mit Liebesepisoden belasteten Text ausgehen darf, so kann auch die Musik besagte Klassiker nicht retten. Strauß birgt Entwickelungsmöglichkeiten in sich. Er hat zwar noch den für unsere Zeit zweifelhaften Ehrgeiz besessen, aus der Situation heraus zu schaffen, aber er hat der Nachwelt auch das schöne Vermächtnis der Tänze hinterlassen. Den Wiener Tanz von aller Vornehmheit zu befreien, ihn durch pointierte Banalität zum „Schlager" zu entwickeln, wie im Dialog eine unwahre Sentimentalität oder einen wirklichen oder sogenannten Witz, das ist letzten Endes das Ziel der Operette von heutzutage. Sie arbeitet mit Knalleffekten. Diese, meist von Wien eingeführt, werden auf das liebevollste herausgeputzt und auch musikalisch mit einem Eifer behandelt, der einer besseren Sache wert wäre. Aber das Konsortium von Geschäftsleuten weiß wohl, daß man an Spesen nicht sparen darf, wenn man einem vergnügungssüchtigen Publikum das Banale schmackhaft machen will. Und siehe da! es gelingt fast immer. Der einzige Feind der Operette war stets die Langeweile. Aber dieser Begriff ist sehr dehnbar. Langweilig ist in der heutigen Operette alles Nichtbanale. Haben die knalleffektreichen Banalitäten Beifall gefunden, dann werden sie als gangbare Artikel so oft abgesetzt, bis sie infolge Abnutzung gleichfalls anfangen langweilig zu werden. Und wo die Trivialitäten versagen, da stellt zu rechter Zeit eine neue sich ein.

Es sind Anzeichen dafür vorhanden, daß man dieser ewigen Wiederholungen schon wegen des unbefriedigten Sensationsbedürfnisses müde wird. Das Genie freilich, das die Umwertung aller Operettenwerte vornehmen wollte, wäre dazu verurteilt, ebenso unverstanden über die Erde zu wandeln wie die großen Meister des musikalischen Pathos. Denn nur eines könnte ihm den Erfolg sichern: der Abgrund zwischen Operette und der komischen Oper müßte überbrückt werden. Aber wo ist sie, die deutsche komische Oper? Der Humor der „Meistersinger" ist solchen Banalitäten gegenüber hehrstes Pathos. Und Musiker wie Humperdinck, Leo Blech entbehren der starken Eigenart, die sich und die von ihnen vertretene Gattung durchsetzen könnte.

Damit wäre der Rückblick auf die moderne Berliner Oper und ihre Nebenströmungen beendet. Auch er hat uns bewiesen, daß von den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Besten nur mit ererbtem Gut gewirtschaftet wird. Die darstellende Kunst siegt, wo der Schlendrian oder der Geldsack nicht das Entscheidende ist, auf der ganzen Linie. Selbst jene Taten der Regie zielen meist darauf ab, die Wirkung des älteren Kunstwerks durch Belebung der Bühne, durch Farbe und Stimmung zu heben. Die Opernbühne, an der solches zu rühmen ist, kann den Reichtum der Produktion nicht erzwingen, aber sie läßt sich mindestens keine Gelegenheit entgehen, das Gegebene zu benutzen. Ob und inwieweit das Freiwerden der Werke Wagners eine Wandlung in unsern Opernverhältnissen herbeiführen kann, steht dahin. Vorläufig haben wir mehr Grund, diesen Augenblick zu fürchten als ihn herbeizusehnen. Denn leider ist jene von Richard Wagner mit heißem Bemühen erstrebte Erziehung der Masse zu höheren Idealen nur ein schöner Traum, dem in absehbarer Zeit die Erfüllung nicht winkt.

Kritik

Hinter allem, was hier erzählt worden ist, steht er, der Kritiker. Alles, was in der praktischen Musik vorgeht, ist undenkbar ohne einen Seitenblick nach ihm. Es scheint also wirklich, daß er eine Macht bedeutet. Sehen wir doch einmal zu, wie es um sie bestellt ist.

Als Hans von Bülow schon in den 50er Jahren mit den Berliner Musikkritikern manchen Strauß ausfocht, erkannte er unter einer Flut tadelnder Epitheta an, daß sie schließlich etwas zu sagen haben. Und wie Bülow sich über sie ärgerte, so gab es eine ganze Schar immer noch respektabler Geister, die eine Attacke gegen diesen lauernden Feind ritten. Warum? so fragen wir, warum? Zweierlei gibt ihm die beherrschende Stellung: die Macht des gedruckten Wortes und die Übermacht der darstellenden Musik.

Über die Macht der Presse ist kein Wort mehr zu verlieren. Aber wer hätte gedacht, daß die Musik von ihr würde profitieren können? Denken wir doch einmal darüber nach, wie kümmerlich gerade der Musikkritiker seine Aufgabe löst; wie sehr ihm eine Zeitung, in der von „aktuellen" Dingen, von Politik, von Raubmorden, von Unfällen die Rede ist, die Hände bindet. Ja, noch mehr. Er allein ist auf ein Ausdrucksmittel angewiesen, das mit den Ausdrucksmitteln seiner Kunst gar nichts zu schaffen hat. Er allein muß für etwas Unkörperliches Worte ins Feld führen, die sich am Objekt entlang tasten, ohne es zu fassen. Jene idyllische Zeit, da der Musikkritiker sich in vielgelesenen, vom Publikum sehr beachteten Musikzeitungen häuslich niederließ und sein Wort durch das Notenbeispiel, das einzige entsprechende Symbol, annähernd erläutern konnte, ist längst dahin. Auch die Musikzeitung hat zwar neuerdings, wie „Die Musik" und die „Allgemeine Musikzeitung" zeigen, einen Aufschwung genommen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aber sie wendet sich an die Künstlerrepublik, sie bleibt dem großen Publikum fremd.

Fragen wir uns nun, warum trotz alledem jener bereits seit Beginn des 19. Jahrhunderts zu datierende Eintritt der musikalischen Kritik in die politischen Zeitungen Berlins so weitgehende Folgen gezeitigt hat, so kann nur wieder die im Berliner Volk herrschende Geistesrichtung diese Erscheinung erklären. Wir hatten gesehen, daß hier Kritik schon sehr früh mit einer Eindringlichkeit, Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit geübt wurde, die der Naivität des Empfindens gefährlich wurden. Nebenbei gesagt: gab es nicht eine Brücke vom Ton zum Wort? Waren dem musikalischen Kritiker denn wirklich die Hände ganz gebunden, hatte er immer nur Tantalusqualen zu überstehen, wenn er von Musik sprechen wollte? Die Oper, das Mischprodukt, die Ehestifterin zwischen Wort und Ton kam und beschwichtigte seine Bedenken. Der Theaterkritiker, der glücklichere Kollege, durfte sich der Worte des Dichters, also der gleichen Ausdrucksmittel wie er bedienen; er konnte die von jenem erfundene Handlung erzählen und schon damit die Leser fesseln. Der Opernkritiker hatte den Trost, gleich ihm etwas Körperliches mit Worten fassen zu können; freilich war auch dieses Körperliche in seiner Naivität nicht geeignet, den Verstand anzuregen. Aber es war sein Rettungsanker, der auch dann nicht ganz versagte, wenn es galt, die Beziehungen zwischen Drama und Musik aufzudecken, so kümmerlich und lose sie auch waren. Die Opernkritik nahm die Konzertreferate mit ins Schlepptau; sie lebten auf luftigem Grunde, aber mit dem Anspruch auf völlige Gleichberechtigung mit allen in der Zeitung enthaltenen kritischen Äußerungen. In Berlin, der Stadt der Kritik, die das Wort so unvergleichlich hoch schätzte, wurden ihre Ansprüche auch anerkannt. Und dies um so mehr, als das Unzulängliche aller musikalischen Kritik durch den besonderen Charakter der Berliner verschleiert wurde. Am allersichersten versagt sie natürlich, wo ein neues Kunstwerk zur Diskussion steht. So häufig dies aber auch geschah, so mußte gerade infolge der Zurückhaltung des Berliner Geistes gegenüber dem Neuen der Ton auf die Darstellung fallen. Der Berliner Kritiker, im Innersten konservativ, wurde nicht müde, das Gegebene, das durch die Tradition Geheiligte unzählige Male an sich vorüber ziehen zu lassen. Gewissenhaft registrierte er die Eindrücke, die jede einzelne Aufführung ihm hinterlassen hatte. Zweifellos läßt sich nun auch das Wesentliche einer reproduktiven Leistung nicht in Worten erschöpfen. Aber diese Art der Kritik wendet sich in erster Linie an Künstler, an Menschen, die sich selbst unendlich viel bedeuten. Und der Musiker, der in einer Welt für sich lebt, leidet mehr als jeder andere Künstler, der sich an der Wirklichkeit korrigiert, an der Überschätzung der eigenen Person. Mußte er

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nun den Kritiker nicht lieben, der sich so liebevoll und unablässig in seine Leistung versenkte, auch wenn sie sich Hunderte von Malen wiederholte? Hier liegt das Geheimnis der Wirkung der Berliner Kritik; das ist der Schlüssel zu der Erscheinung, daß schon von der Mitte des 19. Jahrhunderts ab darstellende Musiker unsere Stadt in Scharen aufsuchten und von ihr, die sie für sachverständig, gewissenhaft, ehrlich, unbestechlich hielten, das Urteil über ihre Leistungen als maßgebend entgegennahmen.

Nun stieg seit 1870 Berlin zur Großstadt auf; nach 1880, da sie herangereift war, gab es ein in amerikanischem Geiste entworfenes System, das Konzertgeschäft großen Stils begann. Welche Aufgaben hatte in dem so entstandenen neuen Musikleben die Kritik zu lösen? Der Agent schmunzelt: was kann ihm willkommener sein als eine Musikkritik, die jede Leistung seines Schutzbefohlenen gewissenhaft registriert, die als maßgebend anerkannt wird? Fügt sie sich nicht ganz herrlich in dieses System, gibt sie dem Agenten nicht die Gewähr dafür, daß immer mehr und mehr Künstler in sein Paradies pilgern? Die Kritik ist unbestechlich; sie soll es auch bleiben. Denn wie wären die Ansprüche der Kunden zu befriedigen, wenn das Lob scheffelweise gespendet würde! Die Hauptsache freilich bleibt, daß ein Konzert überhaupt seinen kritischen Niederschlag in den Zeitungen findet. Ich will versuchen, sagt der Agent, mir die Zeitungen durch das moderne Allheilmittel, das Inserat, zu dieser Leistung zu verpflichten. Und so bietet sich denn Jahrzehnte hindurch das seltsame Schauspiel, daß jede Nichtigkeit, die tausendste gänzlich unpersönliche und darum völlig uninteressante Wiederholung einer musikalischen Aufführung als künstlerisches Ereignis gewürdigt wird. Ja, das noch seltsamere, empörende, daß der Musikkritiker einer angesehenen Zeitung auf Vorstellungen einer beleidigten Konzertdirektion hin entlassen wird.

Daraus ergibt sich folgendes: die Macht der Kritik ist zum Teil eine eingebildete. Es mag ihr Selbstbewußtsein steigern, daß alle Musik, die der Schaffenden wie die der Nachschaffenden, scheinbar nur um ihretwillen vor sich geht. In Wirklichkeit ist die musikalische Kritik nur ein Glied, ein sehr wichtiges, in dem großen Mechanismus, der von irgend einer Zentralstelle in Bewegung gesetzt wird. Es mag dem Musikkritiker schmeicheln, wenn der Künstler, in den meisten Fällen ein geborener oder durch die Verhältnisse gewordener Opportunist, ihm mit scheinbar unbegrenzter Hochachtung begegnet. Denn wie wenige denkende Musiker gibt es, die für den Wert einer Kritik als Äußerung einer Persönlichkeit wirklich Verständnis haben! Engherzig am Tatsächlichen, an der eigenen oft so begrenzten, ja problematischen Persönlichkeit haftend, sagen sie im Innersten: Bilde, Kritiker, rede nicht! Und die mit ihnen versippten Leute stimmen in diese Melodie mit ein. (Sie ahnen nicht, daß gerade

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in Berlin von des älteren C. F. Rellstab Zeiten an die Kritiker sich selbst Enthaltsamkeit predigten. Erst jetzt scheut auch der komponierende Referent den Widerstreit der Pflichten nicht.) Aber hat denn der Dutzendkünstler nicht auch ein Recht, die Kritik innerlich zu mißachten? Setzt sich dieser nicht herab, wenn er eine Fülle von Nichtigkeiten unter die Lupe nimmt? Auch das ist zuviel gesagt. Er dünkt sich schon groß, wenn er pädagogisch wirkt und minderwertigen Kunsthandwerkern Winke gibt. Eine solche gewissenhafte Leistung aber würde nicht mehr dem Wert der Kritik entsprechen, die sich nur mit wirklichen Kunstleistungen zu befassen hat. Aber die Wogen schlagen ihm über dem Kopf zusammen: er kann in vielen Fällen nichts weiter geben als einen Bericht über Erfolg und Mißerfolg; also gerade das, was der Kunsthandwerker will. Der Kritiker erniedrigt sich darum, indem er ihm zu Willen ist.

So beruht die Macht des Kritikers meist nicht auf der Äußerung seiner Persönlichkeit, die nicht nur auf Erfolg und Mißerfolg der Künstler, sondern auch auf ihren und des Publikums Geschmack bestimmend wirken müßte; sie ist nur zu oft von der Zeitung abhängig, die er versorgt.

Und wie sollte auch ein mit dem Kunsthandwerker nicht versippter intelligenter Zeitungsleser an dieser öden Anhäufung von Kritiken Gefallen finden, heutzutage, wo nicht nur vom Inhalt, sondern auch vom Stil der Zeitung Abwechslung gefordert wird? Der Zeilenschinder, der am Kleinlichen haftet, macht sich auf die Dauer unerträglich; das Gleichartige, Indifferente der zu behandelnden Leistung zwingt ihn, im Stil ein Reporter schlimmster Sorte zu werden, den nur Routine mit dem ganzen Rüstzeug des handwerksmäßigen, schulmeisterlichen Beckmessers ausgestattet hat.

Nun können in einer Stadt wie Berlin naturgemäß auch hier die Persönlichkeiten nicht fehlen, die sich über den Handwerksbetrieb erheben. Sie waren schon früher hier zu finden, zu einer Zeit, da die Wogen des Musikbetriebes nicht mit Ungestüm auf den Kritiker eindrangen. Aber in dem modernen Berlin gibt es, wie in der literarischen Kritik, so auch in der musikalischen, Richtungen und Strömungen.

Man kann jede Kritik nach zwei Gesichtspunkten bewerten: sie soll sachlich begründet und dabei eine literarische, künstlerische Leistung sein. Wie schwer gerade der Musikkritiker mit der Stofflosigkeit seines Stoffes ringen muß, habe ich angedeutet. Und auch die Vielheit der Erscheinungen kämpft, wenngleich weniger heftig, gegen die Geschlossenheit der Form. Um so höher wird sie zu schätzen sein. Kommt sie freilich um den Preis der Sachlichkeit zustande, wird diese der feuilletonistischen Phrase geopfert, dann verliert die Kritik selbstverständlich jeden Wert, auch den künstlerischen, da Gedanke und Form sich auch im Feuilleton das Gleichgewicht halten sollen. Nirgends liegt diese Gefahr näher als auf dem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Felde der musikalischen Kritik, die den Phraseur veranlaßt, aus der Not eine Tugend zu machen. Nirgends aber auch erregt die Phrase so viel Verdacht wie hier, weil eine symbolische Sprache wie die Musik und ihre Zeichen einen Fonds ganz spezifischer Kenntnisse im Urteilenden voraussetzen. Der Berliner Geist nun unterschätzte die Form von jeher nicht. Aber ernst, gewissenhaft und vorsichtig, war er bereit sie zu opfern, wenn die Sachlichkeit auf dem Spiele stand. Der Großstadtbetrieb nun treibt ihn in die Enge. Seine Gewissenhaftigkeit bedrängt ihn, sie bringt ihm zahlreiche Konflikte. Die Persönlichkeit, die nach großen Gesichtspunkten im weitesten Sinne erzieherisch und geschmackfördernd wirken, wohlwollend urteilen, dabei aber noch literarisch sein möchte, hat es schwer, sich treu zu bleiben. Letzten Endes ist, da man kurz und ausdrucksvoll sein will, das Ergebnis Sache des Geschickes und des Temperamentes. Adolf Bernhard Marx, Ludwig Rellstab, Gustav Engel, Ernst Eduard Taubert, und, als besonders charakteristische, weil in einer hastigeren Gegenwart auftretende Erscheinungen: Leopold Schmidt, Wilhelm Klatte sind, um von der ältesten bis zur neuesten Zeit herabzusteigen, die Namen, die diese hochachtbare Richtung der musikalischen Kritik bezeichnen.

Der Berliner Volksgeist freilich liefert das gefährliche Material des Witzes und der Bosheit, die ein Reflex seines kritischen Denkens sind. Sie wollen die Dinge nicht mitempfinden, sondern sich über sie erheben. Unterstützt wurde dieser Berliner Witz durch die Mitarbeit des scharfsinnig zerlegenden jüdischen Elements und zuletzt des österreichischen Journalismus, der einst schon in Saphir einen Vertreter gefunden hatte, nun aber unter ihm günstigeren Verhältnissen auch weiter greifen kann. Die gefährliche Waffe dieses Witzes hat sich auch die Musikkritik in ihrem Kampf für musikalische Ideale zu eigen gemacht. Gefährlich ist sie darum, weil sie den von Haus aus empfindlichen Künstler nicht schont und in den Händen eines leichtfertigen, charakterlosen Kritikers sehr bald ein vergifteter Dolch werden kann, der mit dem Künstler nicht nur den literarischen Anstand, sondern auch die Sache selbst über den Haufen rennt. Die Erbitterung wird dann um so größer sein. Selbst eine überwältigende Persönlichkeit wäre hier nicht siegreich. Nur der deutlich erkennbare Wille, das Gute zu schaffen, wird den Witz erträglich, ja als Würze auch angenehm machen. Unter denen, die den Streit auf der ganzen Linie entfachten, steht Wilhelm Tappert als die markanteste Persönlichkeit. Seine Tätigkeit, sein Einfluß, die Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre am größten waren, wurde durch einen dem Ansehen des ganzen Standes schädlichen Prozeß lahmgelegt. Carl Krebs stellte und stellt die mildere Form dieser Art Kritik dar. Aber noch andere wacker Schaffende wären zu nennen.

Eines nur fehlte: der rückhaltlose Ausdruck der Begeisterung. Sie

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

war den Berlinern von jeher verdächtig. Aber das moderne Berlin mit seinen erregteren Nerven läßt sie eher gelten; namentlich wenn sie durch die Sensation hervorgerufen wird. Doch ihre Quellen liegen auch tiefer. Durch den modernen Impressionismus der Malerei wurde eine neue Bewegung in die Literatur getragen. Man wollte ganz Künstler sein und haßte alles kritische Analysieren. Den Eindruck selbst unter Ausschaltung logischer Zwischenglieder in eine möglichst farbige Hülle schlüpfen, möglichst warm in die Leser strömen zu lassen, das wurde auch das Ziel mancher Kritiker. Ein solches Glitzernlassen der eigenen Persönlichkeit, eine solche rücksichtslose Subjektivität mag starke ästhetische Werte zeugen. Aber von einem Urteil, das bestimmend wirkt, kann dann nicht mehr gut die Rede sein. Nichts illustriert diese Art der Kritik besser als eine Erscheinung wie Oscar Bie. Sie tritt völlig aus dem Rahmen des Üblichen. Von der Malerei ausgegangen, hat Bie die Beziehungen zwischen dieser Kunst und der Musik, die er liebte, für sich ausgenutzt. Dank ihnen ist hier die chronische Wortarmut des Musikkritikers üppiger Fülle gewichen. Der Strom fließt ungehemmt dahin. Farbe ist ihm alles. Das Wort hat seine Treffsicherheit eingebüßt; es sucht malerische Gemeinschaft, es haßt die Klarheit, wie den Kritiker selbst erst das konturenlose Kunstwerk an sich lockt, zu phantastischer Meinungsäußerung anregt. Als Opernkritiker schöpft Bie aus dem modernen Orchester wie aus dem modernen Bühnenbild stets neuen Lebenssaft für sein unkritisches Amt.

Fragen wir nun, welche dieser drei Gattungen von Musikkritikern am wenigsten dem Vorwurf der Parteilichkeit ausgesetzt ist, so ergibt sich von selbst, daß der Vertreter des echten Berliner Geistes hier einen Vorsprung hat. Vorsichtig vorwärts tastend, gestattet er keiner Moderichtung, ganz von ihm Besitz zu ergreifen. Er behauptet mit einem Schein von Recht, über den Parteien zu stehen. Nun leben aber gerade wir in einer Zeit heftigster Zersplitterung. Und gerade in dem Berlin von heute verlangen viele, daß man als Kritiker seine kühle Zurückhaltung aufgebe, daß man sich für oder wider entscheide. Und in der Tat: das Publikum, das sich Götter und Halbgötter erschafft, zieht den ängstlich auf die Vergangenheit Zurückblickenden in den Strudel hinein. Er wird geführt, anstatt zu führen. Oder er verneint, wenn er stark ist, um so schärfer. So mögen die beiden andern Gattungen von Kritikern hier den Wünschen einer Clique entsprechen, während sie dort in ein Wespennest stechen. Sie werden noch immer von denen abrücken, die den Amerikanismus in die Kritik eingeführt haben. Es mag aber auch gar manchen Referenten geben, dessen Ansicht zu hören gleichgültig ist, dessen Parteilichkeit kalt läßt. Wie ein schwankes Rohr wird er von jedem Windstoß erschüttert; es fehlt ihm das Substrat der Persönlichkeit, ohne das eine Meinung nicht Überzeugung wer-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den kann. Endlich darf man nicht vergessen: gerade vom musikalischen Urteil sind die starken Einflüsse der Suggestion und des Geschmacks nicht zu trennen. Die unbewußte Parteilichkeit treibt ihr Spiel; daher die komisch wirkenden Gegensätze im Urteil. Und wohl in keiner anderen Kunst wie in der Musik muß gerade der Kritiker ein starkes Rückgrat besitzen, weil das Publikum eines Konzertsaales sich größtenteils aus Frauen zusammensetzt. Hier gilt es mehr denn irgendwo, die von ihnen unter dem Einfluß der Suggestion gefällten Urteile auf ihren wahren Wert zu prüfen.

Aus alledem ergibt sich eine Menge idealer Forderungen an den Kritiker. Ist er, wie er sein sollte, Künstler in seinem Wesen und Empfinden, dann werden gewisse Seiten stets auf Kosten der andern betont sein. Aber das Gefühl der Verantwortung darf er nicht so weit einbüßen, daß er seinen Schwächen bestimmenden Einfluß auf sein Urteil zugesteht. Davor wird ihn zweierlei schützen: Erfahrung und Wissen. In dem musikalischen Betrieb Berlins läßt es sich nicht umgehen, daß unerfahrene junge Leute in die Kritik hineingeraten. Und da ein oberflächlicher Journalismus sich ein Recht anmaßt, Phrasen da am freigebigsten zu verschwenden, wo die Grundbegriffe fehlen, so stände es um unser gesamtes Kunstleben schlimm, wenn es nicht im Streit der Meinungen neben den wenigen Siegern Tote und Verwundete gäbe. Am Ende zeigt sich, daß die Verschwendung von Tinte sich an den Attentätern selbst rächt. Und glücklicherweise ist der Drang, von Kunst zu wissen, nicht nur Meinungen über sie zu hören, im Großstadtpublikum so stark, daß er sich selbst gegen Oberflächlichkeit und Unwissenheit zur Wehr setzt.

Es braucht nicht gesagt zu werden, daß ich ebenso an die Opern- wie an die Konzertkritik gedacht habe. Aber hinzuzusetzen ist: der Opernkritiker der Großstadt kann seine Erfahrung nicht aus dem Reiche der reinen Musik allein schöpfen. Es wird für sein Amt nur von Nutzen sein, wenn er selbst einmal hinter die Kulissen gesehen hat. Wenn nicht, dann muß er mindestens echte Liebe zum Theater in sich tragen, muß, so weit er nicht durch eine Königliche Generalintendantur daran verhindert wird, auch die Proben besuchen. Mag er sich im Betrieb des Theaters selbst ein Urteil darüber bilden, ob die Regie sich überschätzt, ob sie die musikalische Phantasie stützt oder lahmlegt. Dann darf er auch ruhig, immer die journalistische Schlagfertigkeit vorausgesetzt, aus dem ersten Eindruck heraus die oft angefochtene, von der „Aktualität" geforderte Nachtkritik schreiben.

Nehmt aber alles in allem: es gibt trotz Clique, Routine, trotz einem amerikanischen Kritikertyp in Berlin noch immer Vertreter jener traditionellen, unbestechlichen Kritik, die des Künstlers Vertrauen gewinnt. Doch die Verhältnisse sind jetzt mächtiger als sie; sie bringen ihren guten Willen in Gefahr und drücken ihr Niveau herab. Sie bedrohen ihren idealen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wert und wollen ihr nur den ästhetischen lassen in einer Zeit, die ohnehin dem Subjektiven wie keine andere Vorschub leistet. Die Presse, die durch ihr weithinschallendes Echo die musikalische Überernährung verschuldet hat, muß den Weg zurück zur Enthaltsamkeit finden. Es fehlt nicht an Symptomen für solche Einkehr aus Not. Gelänge es der Kritik, aus einem wichtigen Glied in einem ungeheuren Mechanismus zu einem bestimmenden Faktor zu werden, die Musikmüdigkeit zu bannen, der Schaffensfreudigkeit aufzuhelfen, dann hätte sie mehr als ihre Schuldigkeit, ein gutes Werk getan.

Ausblick

Ich bin am Ziel. Der Weg, den Konzert und Oper in Berlin gegangen sind, ist in seiner ganzen Länge überschaut. Ich hoffe, der Leser ist nicht müde geworden, mir zu folgen. Bin ich ihm ein sicherer Führer durch das Dickicht gewesen? Er wird mir zugestehen, daß in Berlin Mühe und Arbeit einen Gipfel erklommen haben. Trotz dem eingeborenen Hang zur Kritik, die dem Neuen, dem mit Begeisterung Geschaffenen kühle Betrachtung, starren Buchstabenglauben entgegensetzte. Jene Kritik, die am Anfang über jeden Schritt der Berliner Musik wachte, steht auch am Ende, wo längst an die Stelle des Idealismus der Opportunismus getreten ist. Im urteilsberechtigten Publikum hat das Kritisieren — der Entwickelung unserer neuesten Musik gemäß — andere Formen angenommen: der Rückgang des Schaffens treibt, über Kunst nachzudenken, sich in ihren Werdegang zu versenken. Aber hüten wir uns vor dem unfruchtbaren Ästhetisieren. In glänzender Hülle schreitet die Phrase einher, als Selbstzweck, mit dem Ehrgeiz, einen Scheinwert als Edelmetall in Kurs zu bringen.

Die Musikstadt Berlin ist seit Jahrzehnten und noch immer der Gradmesser für die musikalische Kultur der ganzen Welt. Noch immer strömt, blickt alles hierher, verlangt von uns Aufschlüsse und Maßstäbe. Wir rühmen uns, in unseren Konzertsälen Künstlern, Werken jeder Nationalität Unterschlupf zu gewähren. Wir sehen in unseren großen musikalischen Erziehungsanstalten einen ungeheuren Apparat aufgeboten, fähig, technische Fertigkeit auf Lernbegierige jeder Art und Herkunft zu übertragen. Ein Mann wie Professor Dr. Hermann Kretzschmar, in der seltenen Verbindung von Erfahrung und Wissen kaum erreicht, voll Verständnis für die Gegenwart, leitet die Hochschule für Musik. Von privaten Anstalten ist neben dem Stern'schen das Konservatorium Klindworth-Scharwenka längst zum Range einer ersten aufgestiegen. Die Oper, obwohl notleidend und siech, treibt Schößlinge. Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer hat ihren Sitz hier aufgeschlagen. Der Musikverlag hat, dank Firmen wie Bote & Bock, Adolph Fürstner, Schuster & Loeffler, Raabe & Plothow, Simrock sein Hauptquartier nach Berlin verlegt. Bechstein, Steinway, Blüthner,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ibach betrachten Berlin als Mittelpunkt ihres Geschäftsbetriebes. Und doch! Über dem Ganzen liegt eine Schlaffheit, von der man sich nur dann und wann in krampfhaften Zuckungen zu befreien sucht. Epigonentum und Amerikanismus mögen zwei Schlagworte sein; aber sie sind mehr als das, sie sind harte, grausame Worte, die den künstlerischen Verfall bezeichnen. Die Anbetung des Erfolges hat auch das Kunstleben verseucht, sein Heiligstes gefährdet. Ist's ein Wunder, daß der Pessimismus auch Begeisterungsfähige ergreift, daß ein sehr ernster Humorist, Alexander Moszkowski, die Kunst in tausend Jahren am Rande des Abgrunds sieht?

Aber schütteln wir allen unfruchtbaren Pessimismus ab. In uns lebt eine Summe von Energie, die uns noch für lange Zeit zum künstlerischen Schaffen, zum musikalischen Genießen drängt. Es gibt trotz allem Kunstsnobismus, trotz allem Geschäftsgeist noch einen festen, gesunden Stamm begeisterter Menschen unter uns, die, von diesem Massenbetrieb ungehemmt, sich ihre Welt bauen und ihren Genuß schaffen. Was trägt denn die Schuld an diesem unfeierlichen, unwürdigen Entgegennehmen musikalischer Leistungen, das den wahren Musikfreund traurig stimmt? Die Hetzjagd unterwühlt die Wirkung des Alten wie des Neuen. Die Schaffenden, die immer klagen, man schneide ihnen das Wort ab, finden nicht Zeit, ihre Schöpfungen ausreifen zu lassen; das Embryonale ist die Regel hier wie in den anderen Künsten. Wann sind je in so raschem Tempo Kunstwerke gezeugt und genossen worden? Der Großbetrieb will die Zeit von der Empfängnis bis zur Geburt zwangsweise verkürzen. Zuweilen umschmeichelt mich ein schönes Traumbild: Wie wär's, denke ich mir, wenn plötzlich wie auf einen Wink auf Jahre hinaus alle öffentliche Musik verschwände, jeder zur Einkehr, zur Sammlung gezwungen würde? Und dann käme plötzlich ein Tag, an dem alle Schleusen sich öffneten und der lang zurückgedämmte Strom hervorbräche?

Da nun aber der Musikhunger nicht zu bändigen ist, tausend Interessen sich kreuzen, muß an eine Reform gedacht werden.

Daß ungezählte Menschen dicht gedrängt in einem Konzertsaal sitzen und bei hellster Beleuchtung auf ein Podium starren, während die Musik sich an Ohr und Phantasie wendet, ist ein Widersinn, den ganz zu begreifen nur die Gedankenlosigkeit gehindert hat. Schon das Schauspiel, das musikhörende Menschen meist bieten, entzieht sich am besten dem Glanze des elektrischen Lichts. Einsichtige wollten die Lichtquellen verstopfen, nur den Künstler oder die musizierende Masse sichtbar lassen. Aber es irrt, wer glaubt, damit den Widersinn beseitigt zu haben. Ganz ist er überhaupt nicht aus der Welt zu schaffen. Denn eine Kunst, die so jenseits alles Körperlichen steht, durchkreuzt alle Bemühungen, sie ohne ablenkende Zufälligkeiten aufzunehmen. Doch der Unsinn läßt sich

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

abschwächen. Der Gang der modernen Musik hat der Masse, dem Orchester und dem Chor, beherrschende Macht verliehen. Ihr gehören weite Hallen. Das Klavier mit seinem dünnen Klang muß das Ringen gegen die Gewalt der in geschlossener Einheit vorrückenden Instrumente aufgeben. Mag auch das Tasteninstrument, von wackern Klavierbauern gestärkt, den Wall durchbrechen wollen, es überschreitet, wenn es nicht von dem Genie gemeistert wird, die Schönheitslinie. Und nicht ohne Grund wendet sich gerade das Genie unbefriedigt von ihm. Auch das Klavierkonzert, das ihm die Illusion gab, dem Orchester als ebenbürtiger Partner gegenüberzutreten, verkümmert. Der angeblich Gleichberechtigte muß sich damit begnügen, mit seinem vielköpfigen Genossen in Reih und Glied zu marschieren, einer unter vielen zu sein, den Glanz des Orchesters zu steigern. Will das Klavier seinem Wesen treu bleiben, so muß es wie in den Tagen seiner Kindheit im Hause, im Salon der Poesie dienen. Wenn aber schon ihm der Weg in diese breite, profane Öffentlichkeit, die ihm Mozart erschlossen hat, nur ganz ausnahmsweise offen stehen soll, so wird der Gesang noch viel eher in kleine Räume flüchten müssen. Das Lied kann ohne die Intimität des Genießens nicht leben; ja, gerade die feinsten Stimmen leiden unter größeren räumlichen Dimensionen, die ihnen ein Übermaß von Anstrengung aufnötigen, Schmelz und Poesie rauben. Und endlich sollte auch die Kammermusik sich auf ihren Namen und Beruf besinnen. Die neugewonnene Volkstümlichkeit dürfte sie nicht dahin drängen, wo sie ihre Reize vergröbern muß, um der Masse zu gefallen. Nur von dem Erstarken der Hausmusik kann die Rettung kommen. Aber täuschen wir uns nicht: Grammophon und Pianola stellen sich um so eher in den Weg, als die Phantasie flügellahm geworden ist. Ist es nicht überhaupt wahrhaft beschämend und niederdrückend, wenn jeder Spaziergang durch die Straßen der Großstadt uns das grobnervige Philistertum im Genusse heiserer Phonographen und krächzender Spielautomaten zeigt? Und müssen wir nicht denen schon dankbar sein, die das Volk durch echt künstlerische Volkskonzerte, durch den Genuß vollendeter chorischer, instrumentaler, vokaler, theatralischer Leistungen zu höheren Kunstidealen bekehren wollen?

Aber um zu unserem Konzertleben zurückzukehren: wollte selbst ein Teil unserer öffentlichen Musik den Weg zur Hausmusik zurückgehen, so riefe ihr der Agent ein: Halt! entgegen. Wo für uns die Behaglichkeit des Genießens aufhört, beginnt sie in der Regel für ihn. Er hält es für ein großes Zugeständnis an den musikalischen Genuß, wenn er uns gestattet, in intimen Räumen, im Bechstein-, im Klindworth-Scharwenka-, im Choralionsaal etwas wie Intimität auszukosten. Warum aber lädt er uns meist dorthin? Um das erbarmungswürdige erste Lallen seiner Kunden als Kunstleistung zu begutachten und zu bewerten. Denn es ist nicht zu

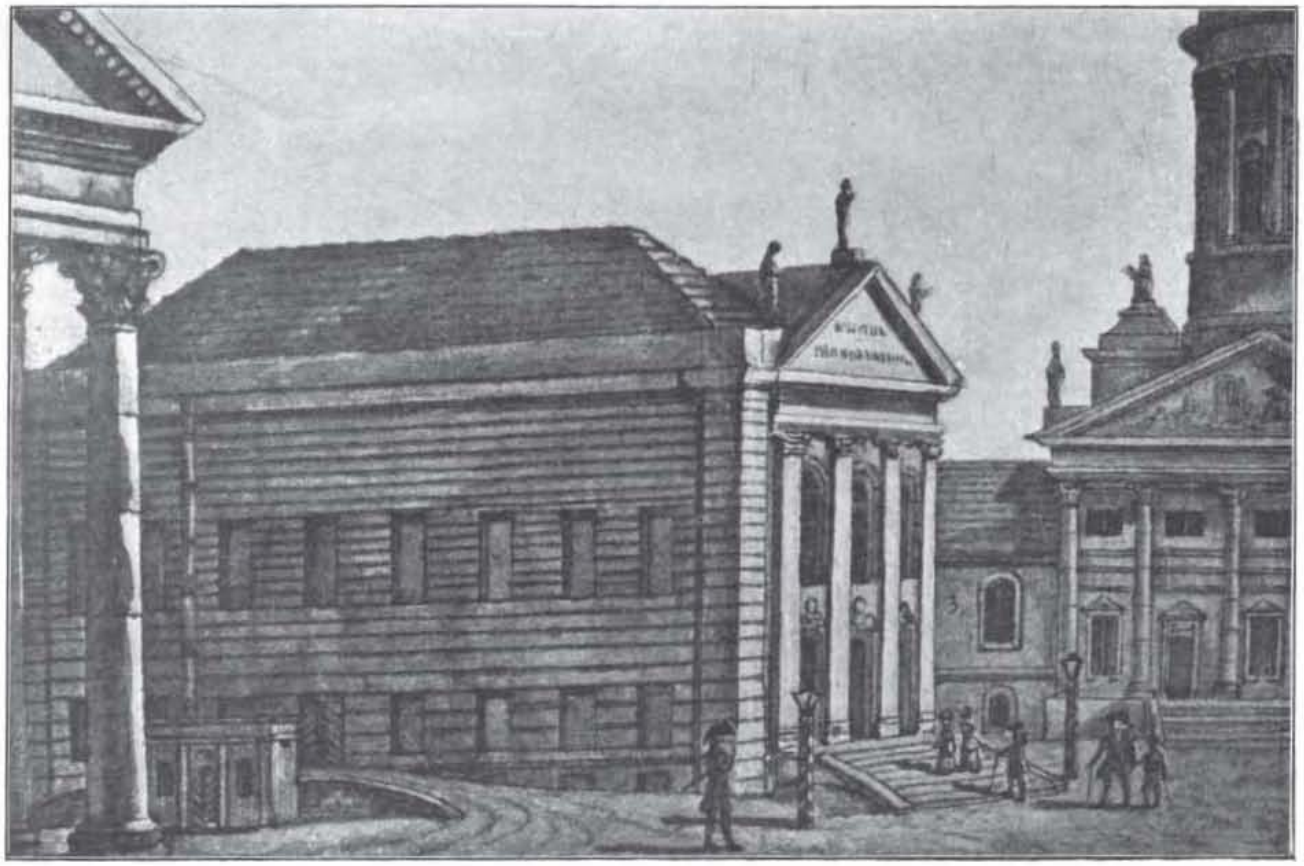
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

befürchten, daß zu solchen Stümpereien die Massen sich drängen. Viel seltener entbietet uns in diesen Räumen ein echter Künstler freundlichen Gruß, den wir dankbar erwidern. Und wir fragen: Welche Rolle würde in einem Musikleben, das den ernsten Willen hätte, sich zu erneuern, der Agent spielen? Wissen wir nicht, daß er, von künstlerischen Erwägungen fast stets unbelastet, nur dem Zwang der Verhältnisse weichen wird? Diese sind ihm ungünstig genug. Solange ein künstlerisch empfindender Geist wie Hermann Wolff, als „Sekretär" des Virtuosen herangewachsen, mit klugem Geschäftssinn den Ehrgeiz des Entdeckers verband, rechtfertigte sich trotz allen Ausschreitungen das Monopol von selbst. Es war an die Persönlichkeit gebunden. Als diese schied, gab es kein Monopol mehr; nur ein Geschäft, das ebenso gut von diesem wie von jenem geführt werden konnte. Aber das rächte sich: und wir können ruhig sagen, daß dieser Betrieb wegen der großen „Konkurrenz" nicht einmal mehr sehr einträglich ist. Aber es scheint doch, daß der Agent nicht zu entbehren ist. Der Versuch der Künstler, ihre Geschäfte durch ihresgleichen besorgen zu lassen, würde nicht nur an ihrer Hilflosigkeit in praktischen Dingen, nein auch an den rückhaltlos hervorbrechenden bösen Instinkten scheitern. Der Musiker ist der größte Feind des Musikers. Man könnte an selbstlose Kunstmäzene denken, wenn der Mangel an Anmut in unserem gesellschaftlichen Leben nicht scheinbar alle Bestrebungen, „Salons" zu schaffen, durchkreuzte. So bleibt vorläufig der Agent ein notwendiger Zwischenhändler. Aber etwas könnte seine Tätigkeit überwachen, in die rechte Bahn lenken: die Einmütigkeit einer ernsten, neben so vielen Interessen auch der Kunst dienenden Presse. Sie müßte dem Agenten überall die Reklame, dem Künstler das Echo versagen, wo nicht künstlerische Gründe maßgebend sind. Die Hälfte aller Kritiken ist leere, langweilige, unnütze Wortvergeudung. Die Presse müßte dem Stümper die Lust benehmen, die Offentlichkeit zu belästigen. Man könnte auch an eine mehrmals in der Saison zusammentretende Jury denken, die über Konzert oder Nichtkonzert zu bestimmen hätte. Möglich, daß dann die Musik sich dezentralisierte. Aber wäre das ein Unglück? Müssen wir nicht wünschen, daß von der Musikstadt Berlin alles Ungesunde abfällt? Genug würde übrigbleiben. Ein großes, künstlerisches Kapital ist angesammelt. Es soll bewahrt und vermehrt werden. Aber ich verliere mich in die Gefilde Utopiens. Es ist so schön, von besseren Zeiten zu träumen. Man sieht: von innen heraus muß die Reform kommen. Der Geist muß erneuert werden. Organisch muß das Gute wachsen. Und ich habe gesprochen, weil auch das Wort in die organische Entwickelung sich fügt.

Denn eines ist gewiß: wir haben vorläufig den Gipfel überschritten. Es war Zeit zurückzuschauen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W 57

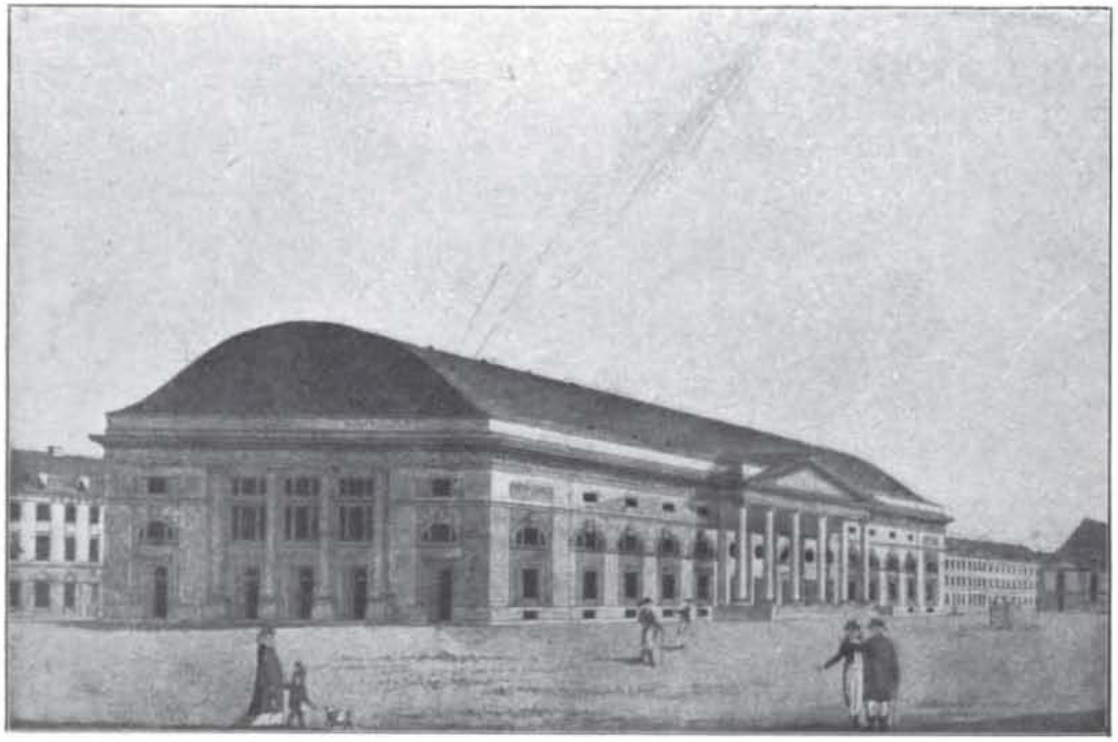
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



DAS ALTE NATIONALTHEATER AUF DEM GENSDARMENMARKT IN BERLIN

X. 13

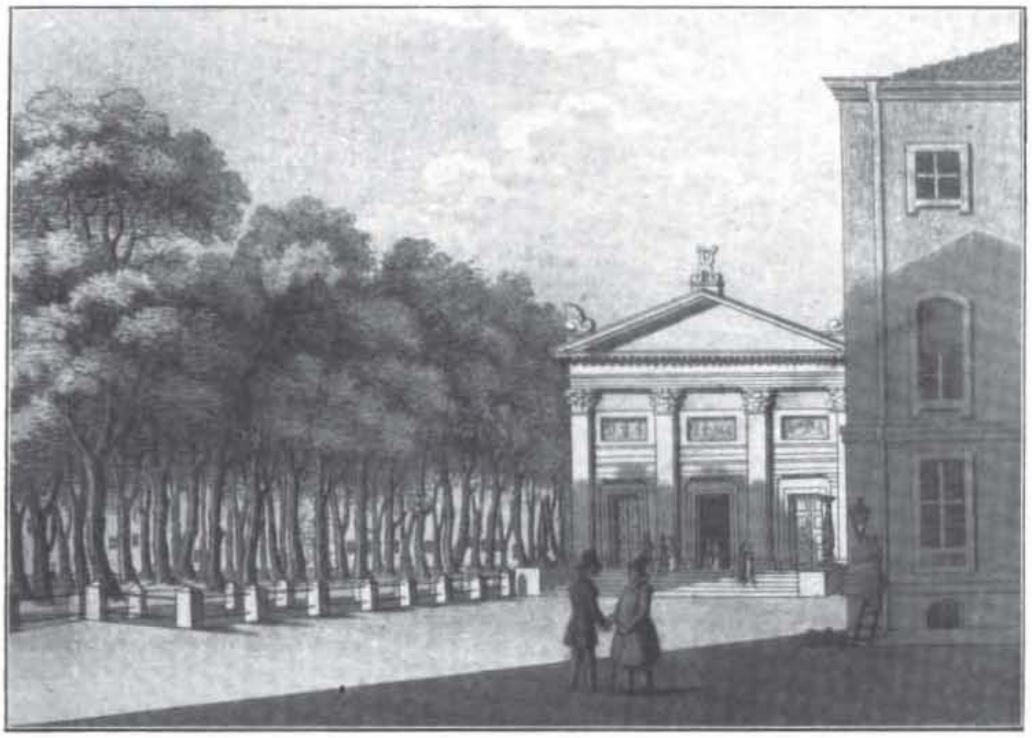
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



DAS ALTE KGL. SCHAUSPIELHAUS IN BERLIN

X. 13

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 13

DIE SING-AKADEMIE IN BERLIN

UofM

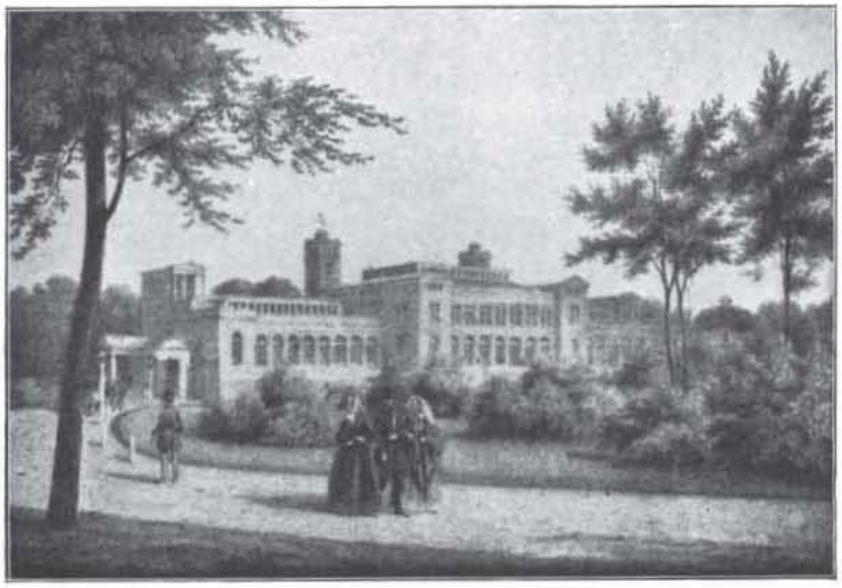
Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DAS EHEMALIGE KÖNIGSTÄDTISCHE THEATER IN BERLIN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



DAS KROLLSCHE THEATER IN BERLIN

X. 13

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



KÖNIG FRIEDRICH WILHELM II.
VON PREUSSEN

Nach einem Gemälde von Anton Graff (1792)

Gestochen von Jacob Adam, Wien 1793

UofM



X. 13

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



JEAN DUPORT
im Alter von 80 Jahren

Zeichnung nach der Natur von Norblin, 1. Violoncellisten der Königlichen Kapelle

X. 13

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



LUDWIG RELLSTAB
Stich von A. Weger



X. 13

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



JULIUS STERN

X. 13

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Das mag die beste Musik sein,
Wenn Herz und Mund stimmt überein.

Alter Spruch

X. JAHR 1910/1911 HEFT 14

Zweites Aprilheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Dr. Julius Kapp
Richard Wagner und Meyerbeer

Gustav Ernest
Beethoven-Studien
I: Beethoven und Bettina
II: Beethovens Instrumentalfugen

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Namen- und Sachregister zum 38. Band der MUSIK

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

RICHARD WAGNER UND MEYERBEER

von Dr. Julius Kapp-Berlin

Die gesinnungstüchtigen „Wagnerianer", Glasenapp natürlich an der Spitze, pflegen Meyerbeer in Wagners Leben die Rolle des „Wauwau", des alles vereitelnden Bösewichts zuzuerteilen. Für die Fehlschläge der Pariser Jahre wird Meyerbeers „laue" Protektion verantwortlich gemacht, die Wagner „nur dahin empfohlen habe, wo er eine Erfolglosigkeit aus inneren oder äußeren Gründen mit Bestimmtheit voraussehen konnte", er ist schuld, daß sich die Annahme des „Rienzi" in Dresden, die des „Fliegenden Holländers" in Berlin so lange verzögert, da ihm die „Empfehlungen fast nur mit Gewalt entrungen werden konnten". Ja selbst der Umstand, daß Fétis später ein so heftiger Antiwagnerianer war, wird davon hergeleitet, daß er bei der Uraufführung des „Lohengrin" neben Meyerbeer gesessen habe (!) usw. Wir sind weit davon entfernt, an dem Verhalten Meyerbeers Wagner gegenüber irgendwie etwas beschönigen zu wollen, aber die Gerechtigkeit verlangt doch, auch einmal die Kehrseite der Medaille zu betrachten. Weshalb in aller Welt sollte denn Meyerbeer verpflichtet gewesen sein, den jungen Wagner stets zu protegieren? Als gänzlich unbekannter Musiker hatte sich dieser an ihn gewandt; Meyerbeer hatte, von dessen Talent eingenommen, ihn mit wertvollen Empfehlungen versehen, und suchte, wenn ihn eine zufällige Begegnung oder ein Brief wieder an ihn erinnerte, ihm, soweit es gerade anging, zu helfen. Man muß sich doch stets vor Augen halten, was Wagner damals in Meyerbeers Augen war: einer von unzähligen jungen Musikern, die sich an den mächtigen Musikherrscher hilfeflehend heranbrängten, weiter nichts! Warum sollte also Meyerbeer nun gerade ihn überall empfehlen? Dazu hatte er doch wahrlich keine Verpflichtung, und man wäre nicht berechtigt, ihm dieses Unterlassen als Vergehen anzurechnen. Aber zunächst half er ja bereitwilligst dem jungen Idealisten, der, arm an Gütern, aber reich an Hoffnungen, Paris erobern wollte. Daran ist mit aller Spitzfindigkeit nicht zu rütteln! Wenn Wagner gesagt hat, ohne Meyerbeer hätte er in Paris verhungern können (Glasenapp versieht diesen Ausspruch natürlich mit einem dicken Fragezeichen!), so ist das nur Wahrheit. Denn nur durch die Lohnarbeit bei Schlesinger hielt er sich notdürftig über Wasser, und diese verdankte er einzig Meyerbeers

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Protektion. Albern ist die Darstellung, daß also auch an dieser „unwürdigen Sklavenarbeit“ Meyerbeer schuld sei; schließlich war es doch Wagners eigener Entschluß, der ihn mittellos nach Paris geführt!

Daß Meyerbeer später, als er das Genie seines Schützlings erkannte und in ihm den gefährlichsten Rivalen seiner eigenen Werke zu fürchten begann, ihn möglichst zu unterdrücken bestrebt war und in diesem Kampf ums Dasein auch zu unfairen Mitteln griff, ist nicht gerade edel, aber menschlich. Sollte er vielleicht seinen eigenen Henker auf den Thron erheben? Auch hier gebietet die Gerechtigkeit wieder die Frage: War Wagner gegen seine Gegner vielleicht rücksichtsvoller? Ja, wird man einwenden, Meyerbeer spielte aber ein falsches Spiel, er war nicht offen und ehrlich, zeigte ein doppeltes Gesicht, war nach außen freundlich und intrigierte im geheimen. Gewiß! Doch auch hierbei ist der Schatten nicht allein auf seiner Seite. Wenn Wagner in einem Brief an Schumann vom Februar 1842 Meyerbeer „einen absichtlich schlauen Filou“ nennt und ihm selbst vierzehn Tage später als „sein alleraufrichtigster Schüler und Diener“ schreibt: „Ich werde in alle Ewigkeit nichts anderes gegen Sie aussprechen dürfen als Dank, Dank!“, — wenn er von ihm als „Hans-Narr, der sein Mäntelchen nach dem Wind hängt“, spricht (Brief an Lehrs vom 7. April 1843) und schroff gegen alles „Meyerbeersche“ Front macht (Brief an Robert Schumann Februar 1843), aber kurz darauf dessen Gast ist, — „er kann mir doch, zumal beim König, von großem Nutzen sein“ (Brief an Minna I, 26) —, so ist das auch nicht gerade rühmenswert. Wagner hat selbst später diese Periode seines Lebens die „der Konnexionen und Hintertreppen“ „lasterhaft“ genannt (Brief an Liszt I, 115.) Doch an solche Dinge sich zu erinnern, lieben die „Wagnerianer“ nicht; alle Menschlichkeiten (ach, es gibt deren gerade bei Wagner so viele!) werden ängstlich vertuscht, wo das aber nicht mehr angeht, alle Schuld den Gegnern aufgebürdet, und aus Weihrauchwolken kann das Heiligenbild aufsteigen. Sie merken gar nicht, daß sie durch eine solche systematisch gefälschte Darstellung aus der gewaltigen temperamentvollen Künstlergestalt Wagners, wie wir sie lieben, mit all ihren Fehlern (gerade in diesen liegt auch ein gut Teil seines Genies im Keim eingeschlossen), ein unsympathisches, hohles Götzenbild machen, und daß sie selbst unsagbar komisch und lächerlich wirken, in ihrem Bestreben, mit ihrem schon durch so manch „taktlose“ Wahrheit zerfetzten Mantel kleinlicher, anmaßender Philistrosität die Blößen des zuweilen exzedierenden Genies zu decken.

Der „Fall Meyerbeer“ gehört zu den peinlichsten für den „Wagnerianer“. Die Lesarten sind natürlich Legion. Es erscheint daher sehr wünschenswert, einmal sine ira et studio alles hierher gehörige authentische Material, soweit es heute zugänglich ist, zusammenzustellen. Bei der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Erlangung der einzelnen Schriftstücke unterstützte mich in liebenswürdigster Weise das Richard Wagner-Archiv (Emerich Kastner) und Herr E. W. Engel in Wien, wofür ihnen auch hier nochmals Dank gesagt sei.

Schon von Königsberg aus (1837) hatten sich Wagners Blicke sehnsüchtig nach Paris gewandt, das damals die Schwelle zu jeder Künstlerlaufbahn bedeutete. Sein Gesuch an Scribe, dem er den Textentwurf „Die hohe Braut" eingesandt, war erfolglos. Das Geschick hatte ihn dann nach Riga verschlagen. Hier mehrte sich noch die Not. Wieder suchte er bei einflußreichen Persönlichkeiten Hilfe zu finden. Nochmals wandte er sich an Scribe, von dem er ohne Antwort auf sein erstes Schreiben geblieben. Er übersandte ihm die Partitur seines „Liebesverbotes" mit der Bitte, von Auber und Meyerbeer ein fachmännisches Urteil darüber einzuholen. Um sich den schon damals sehr einflußreichen Maestro zu gewinnen, richtete er an ihn nachstehenden Huldigungsbrief mit der Aufschrift „A Monsieur Meierbeer compositeur et chevalier de légion d'honneur à Paris" (Riga 1837):

„Verehrter Herr und Meister!

Möge Sie es nicht befremden, wenn Sie aus einer so fremden Gegend und von einem Ihnen gewiß so unbekannten Menschen als ich mit einem Briefe belästigt werden. Ich bin noch nicht vierundzwanzig Jahre alt, in Leipzig geboren und habe mich, als ich bereits daselbst die Universität besuchte, vor ungefähr sechs Jahren für die Musik bestimmt; mich trieb eine leidenschaftliche Verehrung Beethovens dazu, wodurch auch meine erste Produktionskraft eine unendlich einseitige Richtung bekam — seitdem, und besonders seit ich in das eigentliche Leben und die Praxis trat, haben sich meine Ansichten über den gegenwärtigen Standpunkt der Musik, und zumal der dramatischen, bedeutend geändert, und soll ich es leugnen, daß gerade Ihre Werke es waren, die mir diese neue Richtung anzeigten? Es wäre hier jedenfalls sehr am unpassenden Orte, mich in ungeschickte Lobeserhebungen Ihres Genius auszulassen, nur soviel, daß ich in Ihnen die Aufgabe des Deutschen vollkommen gelöst sah, der sich die Vorzüge der italienischen und französischen Schule zum Muster machte, um die Schöpfungen seines Genius universell zu machen ..." Wagner möchte gern nach Paris. An Scribe hat er die Partitur seiner Oper „Das Liebesverbot" gesandt, mit der Bitte, sie Meyerbeer vorzulegen ... „Von Ihrem Urteil erwarte ich alles."

Ob Scribe das Werk Meyerbeer vorgelegt hat, ist unbekannt, aber recht zweifelhaft. Jedenfalls verlief dieser Versuch, in Paris Fuß zu fassen, resultatlos.

Inzwischen war Wagners Lage in Riga unhaltbar geworden. Eine uns vorliegende Eingabe an das dortige Gericht wirft ein grelles Schlaglicht auf seine Geldverlegenheiten. Er ersucht

„die wider ihn verhängte Abpfändung seiner unter Siegel gesetzten Möbel noch auf kurze Zeit zu sistieren, da er mit Bestimmtheit versprechen kann, binnen drei Wochen seinen Gläubiger (Musikus Brenner in Magdeburg) bar zu befriedigen".

Eine abenteuerliche Flucht befreite ihn schließlich aus diesem Elend. Den französischen Boden betrat Wagner am 20. August 1839 in Boulogne-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sur-mer. Hier wollte er, ehe er sich nach Paris begab, noch den zweiten Akt des „Rienzi" beenden, zumal die Mehrzahl der einflußreichen Persönlichkeiten im Hochsommer fern der Metropole weilte. Ein glücklicher Zufall führte ihm in Boulogne Meyerbeer in den Weg.

„Ich ließ ihn die beiden Akte meines ‚Rienzi' kennen lernen; er sagte mir auf das freundlichste seine Unterstützung für Paris zu. Er kann mir bei meinem Vorhaben von unermeßlicher Wichtigkeit werden, und ich habe mich mit ihm bereits so gut als möglich liiert."

Als Wagner schließlich am 16. September voll der kühnsten Hoffnungen in Paris eintraf, hatte er eine Menge Empfehlungsbriefe Meyerbeers: an den Direktor der großen Oper, des Conservatoire, den Musikalienhändler Schlesinger u. a. Diese erwiesen sich zunächst als sehr wirksam und öffneten ihm Tür und Tor; aber über die Anfangsstadien reichten sie nicht hinaus. Endlich erschien Meyerbeer selbst in Paris. Bereitwillig griff er dem inzwischen in arge Bedrängnis Geratenen unter die Arme. Da es vorerst für den unbekannten jungen Ausländer ganz unmöglich war, an der Großen Oper anzukommen, machte ihn Meyerbeer mit dem Direktor des Renaissancetheaters bekannt, für dessen Bühne das „Liebesverbot" dem ganzen Milieu nach sehr geeignet war. Ein bekannter damaliger Theaterdichter, der Dramaturg des Variététheaters, Dumersan, übernahm die Übertragung des Textbuches ins Französische, an der sich aber auch Wagner selbst eifrig beteiligte. Es existiert eine 59 Folioseiten umfassende, vollständige Übersetzung des „Liebesverbot" von Wagners Hand, die den Titel trägt: „La défense d'amour ou la Novice de Palerme". Opéra en deux actes. Doch der Aufführung seines Werkes stellten sich immer wieder neue Hindernisse in den Weg, der Direktor versuchte stets andere Ausflüchte. Hilfeflehend wendet sich Wagner daher im Dezember 1839 brieflich an Meyerbeer, der wieder fern von Paris weilte.

„Sie mein teurer Meister, der Sie nur die Güte und das Wohlwollen selbst sind, werden mir weniger als jeder andere zürnen, wenn ich mit meinen vielleicht beängstigenden Hilferufen Sie sogar bis in Ihre Zurückgezogenheit verfolge . . ." Wagner schildert dann mit einem gewissen Galgenhumor die Leiden, die er in Paris durchkosten muß. „Mit Ihrer Abreise von Paris hat für mich eine Leidenszeit begonnen, die, wenn ich erst erstaunlich berühmt geworden, woran ich gar nicht zweifle, dereinst von den ersten Poeten in 24 bis 48 Gesängen besungen werden wird. Die Ouverture zu ‚Faust' komponierte ich in meiner Herzensangst unter sehr vielen Zahnschmerzen." Meyerbeer soll Hilfe bringen und die Annahme des „Liebesverbot" am Renaissancetheater erzwingen, indem er verspricht, für dieses eine Oper zu schreiben: „Terrorismus ist das einzige Mittel, und Sie, mein verehrter Selbstbeherrscher aller Töne, können ihn allein anwenden. Ich hoffe in dieser Welt auf kein Heil als von Ihnen.

Mit allen Sünden und Schwächen, mit allem Jammer und Not empfiehlt sich

Ihr ewiggetreuer

Richard Wagner."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Meyerbeers erneute Empfehlung hatte den gewünschten Erfolg. Das „Liebesverbot" wurde zur Aufführung angenommen. Wagner ist glückselig; die nahe Erfüllung seiner Wünsche vor Augen, duldet es ihn nicht mehr in seiner düsteren Behausung, er bezieht eine freundliche, in besserem Stadtviertel gelegene Wohnung — da ereilt ihn am Tage des Umzuges die niederschmetternde Kunde, daß das Renaissancetheater Bankerott erklärt hat. Nun lebt die alte Not in noch krasseren Formen wieder auf. Ein Wertgegenstand nach dem anderen wandert ins Leihhaus. Um sich eine kleine Einnahme zu verschaffen, übernimmt er sogar den Auftrag, für das Variététheater, an dem Dumersan angestellt war, ein Vaudeville „La descente de la Courtille" (von Dumanoir) zu komponieren. Die Komposition ist tatsächlich ausgeführt worden, wie im Autographenhandel befindliche Bruchstücke beweisen. Aber die Choristen des Theaters erklärten nach einigen Proben die Wagnersche Musik für „parfaitement inexécutable". Also auch dieser Versuch mißlang!

Nun beschloß Wagner, vorerst alle Pläne, in Paris mit einem Werke durchzudringen, aufzugeben und den „Rienzi" in deutscher Sprache zu beenden. Er bestimmte ihn für Dresden. Nur durch musikalische und literarische Lohnarbeiten für Schlesinger, die er, wie schon erwähnt, gleichfalls Meyerbeer verdankte, konnte er notdürftig sein Leben fristen. Während ihm die Anfertigung von Arrangements beliebter Opernmelodieen für alle möglichen Instrumente, von Klavierauszügen usw. Höllenqualen bereitete, war es ihm eine Befriedigung, in Aufsätzen und Novellen für die neugegründete „Gazette musicale" seinem Herzen Luft zu machen und seine künstlerischen Anschauungen zu verfechten. Als erster Beitrag Wagners erschien ein Aufsatz „Über deutsches Musikwesen" (Ges. Schriften I, 149). Eine Fortsetzung hierzu hat Wagner damals aufgezeichnet, sie kam aber aus unbekannten Gründen nicht zur Publikation. Es ist eine hochinteressante Abhandlung über Meyerbeer und die Stellung seiner Kunst in der Geschichte der dramatischen Musik. Das Manuskript hat sich indes erhalten, es wurde 1886 an einen unbekannten Autographenliebhaber verkauft und hat folgenden Wortlaut:[1])

[1]) Dieser Aufsatz gehört eigentlich in den von mir herausgegebenen Band „Der junge Wagner" (Berlin, Schuster & Loeffler, 1910) als erstes Stück der „Literarischen Tätigkeit in Paris 1840–42". Er lag mir damals noch nicht in vollem Umfange vor und blieb daher dort unberücksichtigt. Es ist sehr vielsagend und charakteristisch, daß mir das Fehlen gerade dieses hochwichtigen Stückes im „Jungen Wagner" von keinem der gestrengen Wagner-Philologen zum Vorwurf gemacht wurde. An ihrer Menschenfreundlichkeit lag das ganz gewiß nicht, suchten sie doch krampfhaft alles irgendwie Anfechtbare zusammenzuscharren, ohne im geringsten auf die Bedeutung des Ganzen einzugehen. Professor Sternfeld passierte dabei sogar das peinliche Malheur, daß er mir (meine Angabe, die Pariser Aufsätze wären dem vor

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Die Erscheinung der Musik Meyerbeers, zumal in seinem letzten Werke die Hugenotten, hat eine so feste und abgerundete Konsistenz gewonnen, daß endlich die Aufgabe entstanden ist, dieser Musik ihren Standpunkt in der Geschichte der Musik anzuweisen. Der Versuch sei hiermit getan, das noch frisch Lebende in die Geschichte einzureihen. Betrachten wir die Erscheinung Meyerbeers, so werden wir so wohl ihrer Tendenz als zumal auch ihren äußeren Zügen nach unwillkürlich an Händel und Gluck erinnert und selbst ein wesentlicher Teil in der Richtung und Bildung Mozarts scheint sich hier wiederholt zu haben. Vor allen Dingen ist nie aus dem Auge zu verlieren, daß jene Deutsche waren, wie dieser es ist; denn in jenem elenden, denationalisierten Zustande Deutschlands ist zumal der Grund der äußeren Schicksale, Verhältnisse, Züge jener Kunsterscheinungen zu finden, die mit ihrer inneren Bedeutung so sehr zusammenhingen.

So neu und frisch auch noch die Siege sind, die den Namen Meyerbeer zu einem der glänzenden am musikalischen Himmel erhoben, so schnell haben sie doch auch die zivilisierte Welt durchdrungen und erobert; sie haben selbt da, wo sie noch kein zivilisiertes Terrain vorfanden, den Boden geebnet, um sich die Tempel darauf errichten zu lassen, in denen man die göttliche Kunst zum erstenmal feierte, die diese Siege verherrlichen.

Meyerbeer, durch eine vortreffliche Erziehung, sowie durch eine allseitige wissenschaftliche und künstlerische Ausbildung beizeiten in den Stand gesetzt, sich Meister des technischen Teiles seiner Kunst zu fühlen, lernte gewiß früher und schärfer, als es selbst bei anderen der Fall war, erkennen, was ihm sein Vaterland versage und was er von außen her zu erobern habe, um in dem Vollgenuß seiner Kunst schwelgen zu können. In frühester Jugend hatte er bereits Italien gesehen, er hatte es gehört; sein glücklicher Sinn hatte vollkommen die Schönheit der Formen begriffen, die, mögen sie nun auch in dem neueren Italien eine zu sinnliche Richtung bekommen haben, einem wahrhaft künstlerischen Gemüt doch immer noch nirgends üppiger sich zeigen, als eben in jenem glücklichen Lande.

Es ist nun wohl anzunehmen, daß Meyerbeer, schon so früh durchdrungen von der Glut der Form, in einen bitteren Kampf mit sich selbst fiel. Es existiert nämlich bei der großen Mehrzahl der deutschen Künstler ein wunderlicher Kunst-Patriotismus, der jedoch in seinen Äußerungen auf einem vollkommenen Mißverständnis beruht. Den sonderbarsten Widerspruch trägt er zur Schau. Wir sehen dieselben Deutschen, die so auffallend bereitwillig sich jedem fremden Einfluß hingeben und bei dem Empfang fremder Gäste sich selbst willig in den Hintergrund stellen oder gar vergessen — diese sehen wir auf der anderen Seite deutsch mit wunderlichen Phrasen, die sie sich bis zur Überzeugung vorreden, sich in den heftigsten Rigorismus gegen die Tendenzen ausländischer Kunst, ja sogar gegen die wesentlichen Vorzüge derselben ergiessen. Es ist allerdings ein höchst ehrenwerter, wenn auch mißverstandener Stolz, der sie sich darauf berufen läßt, daß ja die größten Heroen der Musik oft Deutsche gewesen wären, und sie nennen dann ihren Händel, Gluck und Mozart; sonderbarerweise aber wollen sie nicht beachten, wie Händel den in Italien eingeatmeten Gesang in England aushauchte, wie Gluck in Paris den Triumph der französischen dramatischen Musik erkämpfte, ja wie endlich Mozart als die veredeltste Potenz der italienischen Schule betrachtet werden muß.

Jahren von ihm herausgegebenen Bändchen der „Deutschen Bücherei“ entnommen, ganz übersehend) seine eigenen Nachlässigkeiten als Fehler vorwarf, also sein eigenes Sündenregister bekannt gab. Wirklich Pech! Wie sagt doch Hans Sachs? „Herr Merker, was doch solch ein Eifer?“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der sonderbar eigentümliche Zug der Deutschen hat gewiß auch Meyerbeer belastet; der dadurch verursachte Kampf fesselte seinen Genius und man muß annehmen, daß er auf demselben Punkte war, auf dem viele verkümmern. Aber Meyerbeer war so deutsch, daß er bald in die Fußtapfen seiner alten deutschen Vorfahren geriet; diese zogen mit der vollen Kraft des Nordens über die Alpen und eroberten sich das schöne Italien, — und waren sie nicht auch dazu berechtigt? Gehört nicht dem das Schöne zu, der die Kraft hat, es zu erringen?

Meyerbeer ging nach Italien, er machte selbst die üppigen Söhne des Südens in seinen Tönen schwelgen und dies war sein erster Sieg. Muß es nicht mit Stolz erfüllen, sich nicht nur das fremde Schöne zu eigen machen zu können, sondern selbst die, denen wir es entnehmen, sich der Veredlung desselben erfreuen lassen zu können? Aber selbst damit sehen wir den deutschen Genius sich noch nicht begnügen, in diesem Siege wollte er ja erst nur noch lernen. Die verschwimmenden, unbestimmten Nebel des Spiritualismus haben sich zu Formen schönen warmen Fleisches gestaltet, das reine, keusche deutsche Blut fließt aber in seinen Adern; die Gestalt des Mannes ist fertig und tadellos — nun kann er schaffen und Taten für die Ewigkeit verrichten.

Daß Meyerbeer hier noch nicht stehen blieb und sich behaglich in den Schatten seines Ruhmes streckte — das ist es, was ihn vollkommen machen mußte.

Es war um jene Zeit, daß die französische Schule ihre schönste Höhe erreicht hatte. Selbständig und mit der Nation sympathisierend, haben ihre lebenden Meister das Vortrefflichste geschaffen, was in der Kunstgeschichte eines Volkes aufgewiesen werden kann. In ihren Werken hatte sich die Tugend und der Charakter ihrer Nation verkörpert. Die liebenswürdige Ritterlichkeit des älteren Frankreich begeisterte auch Boieldieu's herrlichen ‚Jean de Paris', die Lebhaftigkeit, der Geist, der Witz, die Anmut der Französin blüht in dem ihnen völlig und ausschließend eigenen Genre ihrer opéra comique. Ihren äußersten Höhepunkt hatte die französische dramatische Musik erreicht in Auber's unübertrefflicher ‚Stummen von Portici': einem Nationalwerk, wie jede Nation höchstens nur eins aufzuweisen hat. Diese stürmende Tatkraft, dieses Meer von Empfindungen, Leidenschaften, gemalt in den glühendsten Farben, durchdrungen von den eigensten Tönen und Melodieen, gemischt von Grazie und Gewalt, Anmut und Heroismus — ist dies alles nicht die Verkörperung der letzten Geschichte der französischen Nation, und konnte dies erstaunliche Kunstwerk von einem andern als einem Franzosen geschaffen werden? Es ist nicht anders zu sagen: mit diesem Werk hat die neue französische Schule ihre Spitze erreicht, und sie errang sich somit die Hegemonie über die zivilisierte Welt. Welch ein Wunder daher, wenn Meyerbeer sich auf dieses Terrain warf! Und wer konnte dazu den Mut und die Kraft haben, als er? Denn welch ein Terrain, das anziehendste, aber auch das abschreckendste! Anziehend, weil es das glänzendste war, abschreckend, weil zu fürchten war, sich an seinem Glanze zu versengen. Aber ein solches Terrain brauchte Meyerbeer, um seine Mannheit zur Universalität sich entwickeln zu lassen.

Hier fand Meyerbeer das vor, was zu großen Taten nötig ist: eine Nation, im Enthusiasmus fähig, das Größte zu tun, aber auch zu begreifen, eine Nation, wie sie unter einem Napoleon zur gesamten Welt wird, die in ihren Taten die Taten der Weltgeschichte verrichtet. Um den Schwung dazu zu geben, kann ein Korse kommen, warum nicht auch ein Deutscher? Mit deutscher Gediegenheit und italienischer Schönheit ausgerüstet, warf sich Meyerbeer in den französischen Enthusiasmus. Es gibt für alles unendlich prosaische Ausdrücke; wollen wir hier einen der nüchternsten, bei einer gewissen Partei durchaus nicht unbeliebten, gebrauchen: — er hatte Deutsch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gelernt, hat das Italienische durchgemacht und fing nun Französisch an. Wer will auch leugnen, daß sich Meyerbeer nicht zunächst den französischen Formen angeschlossen hat? Die französische Manier hatte ihre Blüte erreicht; sie war schön geworden und einer universellen Ausbildung fähiger als jede andere. Haben wir aber nicht leider erfahren, daß sie in der Feder ihres Schöpfers sich allmählich zu dem verschrumpfte, was die wirklich nachteilige Seite der Manier ist, d. h. Manieriertheit? Jene Meister selbst begannen sich mit ihren Eroberungen zu begnügen; ihre Schreibart verflachte sich in den äußeren Bequemlichkeiten der Manier, und der Nachteil der bloß nationellen Kompositionsweise stellte sich mit der Zeit heraus; allmählich beschränkt sie sich nur noch auf Phrasen und Floskeln und verliert die edle Intention.

Es war nun aber Meyerbeer, der diese Manier erweiterte, ja der sie dann zu einer allgemein gültigen klassischen Schreibart erhob. Von gewissen gebräuchlichen und populären Rhythmen und Melismen hat er die moderne Schreibart zu einem grandios einfachen Stil geführt, der den unendlichen Vorzug besitzt, daß er seine Basis in den Herzen und Ohren des Volkes hat — und nicht bloß als eine raffinierte Erfindung eines neuerungssüchtigen Kopfes vague und ohne Grund und Boden in der Luft herumschwimmt.

Mit vortrefflicher Taktik wählte Meyerbeer auf seinem neuen Terrain die Sujets seiner Werke; hier war es eine Volkssage, die in dem Munde des Volkes lebte, dort ein erschütterndes Stück seiner Geschichte; denn nehmen wir an, daß ein nationaler Schwung bei Werken größerer Art unerläßlich ist, so mußte Meyerbeer diesen Impuls aus der Nationalität des Volkes entnehmen, das in dieser Periode die vornehmlichste Sympathie der Welt genoß. Das, was Meyerbeer nun aber auf diesen Grund baute, war nicht eine Huldigung einer National-Eitelkeit, sondern die Erhebung derselben zum Gefühl der Universalität.

Meyerbeer schrieb Weltgeschichte, Geschichte der Herzen und Empfindungen, er zerschlug die Schranken der National-Vorurteile, vernichtete die beengenden Grenzen der Sprachidiome, er schrieb Taten der Musik, — Musik, wie sie vor ihm Händel, Gluck und Mozart geschrieben, — und diese waren Deutsche, und Meyerbeer ist ein Deutscher. Und fragen wir, wie war es diesem Deutschtum möglich, daß er sich nicht in den Empfindungen dieser oder jener angenommenen nationalen Manier festsetzte, sich in ihnen nicht nach einem kurzen Glanz verlor, und daß er somit kein Sklave der fremden Einflüsse ward?

Er hat sein deutsches Erbteil bewahrt, die Naivität der Empfindung, die Keuschheit der Erfindung. Diese jungfräulich verschämten Züge tiefen Gemütes sind die Poesie, das Genie Meyerbeers; es hat ein unbeflecktes Gewissen, ein liebenswürdiges Bewußtsein bewahrt, das neben den riesigsten Produktionen oft selbst raffinierter Erfindungen in keuschen Strahlen erglänzt, und sich bescheiden als den tiefen Brunnen erkennen läßt, aus dem alle jene imposanten Wogen des königlichen Meeres geschöpft wurden.

Ist nicht jener fast heftige Drang nach religiösem Ergiessen in Meyerbeers Werken eine auffallende Kundgebung dieser tief innerlichen Intention des Meisters? Und ist das nicht gerade ein Zug, der seine deutsche Geburt so rührend in unser Gedächtnis ruft? In Deutschland findet man wohl weniger gottesdienstlichen Prunk als in anderen Ländern der Christenheit — es herrschen da auch viele Spaltungen des Kultus — vielleicht ist da in äußerer Bedeutung ebenso wenig und noch weniger Religion als irgendwo; denn der Deutsche ist Rationalist und Philosoph. Aber die Deutschen mögen an den Heiligen, an Luther, Calvin oder an Kant halten, so lebt doch in jedem deutschen Herzen ein so wunderbar rührender, einfach kindlicher

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zug tiefer Religiosität, daß der Klang einer Orgel ihm die süßesten Tränen ablocken kann, sollte er auch seit seinem vierzehnten Jahre zum letzten Male das Innere einer Kirche gesehen haben.

Es ist auch nicht mehr nötig, große, gelehrte und ritual-mäßige Messen und Oratorien zu schreiben, wir haben durch diesen Sohn Deutschlands erfahren, wie auch auf der Bühne Religion gepredigt werden kann, wenn unter diesen Massen von Pracht und Leidenschaft ein so edler, einfacher und jungfräulicher Sinn erhalten blieb, wie er in Meyerbeer als der Quell aller seiner berauschenden Schöpfungen zugrunde liegt.

Bei den Franzosen erhielt die Rossini'sche Richtung Charakter und gewann durch Nationalstätigkeit ein würdigeres Aussehen. Zu welcher Höhe die Franzosen diese Periode führten, haben wir schon berührt, und es bleibt nur noch übrig, vollkommen innezuwerden, daß sie durch Meyerbeer als auf ihrem höchsten Punkt angelangt und bis zu universeller Bedeutung betrachtet werden müßte.

Dies anzunehmen, berechtigen uns ferner auch alle äußeren Merkmale der Meyerbeerschen Musik; der Stil, der anfänglich unter dem Einfluß verschiedener Schulen rang, hat sich zur edlen, idealen Selbständigkeit erhoben, frei von den Schwächen der einzelnen Manieren und doch alle ihre Vorzüge vereinigend. Die riesenhafte, fast schon erdrückende Ausdehnung der Formen, haben die reinsten und wohltuendsten Verhältnisse gewonnen; ja, besonders ist dies ein Punkt, in dem sich die Meisterschaft Meyerbeers fast am auffallendsten herausstellt; diese Besonnenheit, ja Kaltblütigkeit in der Anlage und Anordnung charakterisiert Meyerbeer vor allem und erhebt ihn somit von vornherein auf den objektiven und einzig richtigen Standpunkt, von welchem aus eine solche Fülle von Massen, wie wir sie in seinen Werken finden, klar geordnet und zur Anschauung gebracht werden kann. Um diesen Ausspruch auf das Tätigste zu bekräftigen, führe ich hier vor allem das Großartigste an, was in diesem Betreff nur je geleistet worden ist, dies ist die berühmte Verschwörungsszene des vierten Aktes der ‚Hugenotten'. Wer staunt nicht über die Anlage und Durchführung dieses Riesenstückes! Wie ist es dem Komponisten möglich geworden, bei der erstaunlichen Ausdehnung dieser Nummer eine fortwährende Steigerung zu unterhalten, die nie erschlafft und die nach einem Gewühle der rasendsten Leidenschaften zum Schluß endlich auf dem äußersten Punkt, wie auf dem Ideal des Fanatismus angelangt!

Und hier sehe man die Einfachheit der Mittel, die Meyerbeer angewendet, um sein Ziel zu erreichen. Wie klar und einfach, edel und gehalten ist jenes Hauptthema, mit dem die Nummer beginnt und schließt; wie besonnen und würdig läßt der Meister den Strom anschwellen, den er keineswegs in einen wirren Strudel sich verlieren, sondern in ein imposantes Meer auslaufen läßt! — Man kann hier nicht mehr begreifen, wie in dieser Richtung noch Höheres geleistet werden soll; wir fühlen, daß der Kulminationspunkt derselben im eigentlichsten Sinne erreicht worden ist, und so wie das größte Genie sich zersplittern würde, wollte es in der eigenen Richtung Beethovens dessen letzte Symphonie nicht einmal zu überbieten, sondern nur von da aus weiterzugehen suchen, so erscheint es unmöglich in der Richtung, die Meyerbeer auf den letzten Grenzpunkt führte, noch weiter vorschreiten zu wollen.

Wir müssen bei der Ansicht verharren, daß sich diese letzte Epoche der dramatischen Musik mit Meyerbeer geschlossen habe, daß nach ihm so gut wie nach Händel, Gluck, Mozart, Beethoven das für die jedesmalige Periode erreichte Ideal als vollendet und als nicht mehr zu überbieten zu betrachten sei — sondern daß die Zeit in ihrer rastlosen Schöpfungskraft eine neue Richtung hervorbringen muß, in der das-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

selbe wieder zu leisten sein würde, was jene Heroen geleistet haben. Jedoch — noch lebt Er ja und steht in der Fülle seiner Kraft — greifen wir deshalb nicht vor, erwarten wir, welches Neue sein Genius noch gebiert!"

Inzwischen war Meyerbeer wieder in Paris erschienen. Auch diesmal suchte er seinem Schützling förderlich zu sein. Es liegt uns ein Brief Meyerbeers aus dieser Zeit an die berühmte Koloratursängerin Madame Dorus-Gras, die erste Alice in „Robert der Teufel" vor. Er empfiehlt ihr dringend den Überbringer des Schreibens „Monsieur Richard Wagner, jeune compositeur allemand d'un grand mérite . . . Il a composé plusieurs morceaux de chant français . . ." Augenscheinlich sollte die Künstlerin hierdurch dafür gewonnen werden, Wagners französische Romanzen zu propagieren. — Auch mit dem neuen Direktor der Großen Oper, Léon Pillet, machte damals Meyerbeer Wagner bekannt. Wagner sollte mit der Komposition einer kürzeren Oper beauftragt werden. Er reichte einen Entwurf „Der fliegende Holländer" ein. Dieser fand, wie er bald erfuhr, den ungeteilten Beifall des Direktors, aber man stellte ihm anheim, die Skizze gegen Honorar einem anderen Komponisten zu überlassen, da er selbst bei der großen Zahl der noch vorgemerkten Kandidaten doch erst in einer Reihe von Jahren berücksichtigt werden könnte. Wagner ließ die Angelegenheit noch in der Schwebe, er hoffte auf Meyerbeers Intervention. Dieser weilte wieder in Berlin.

„Auch aus der Entfernung wollte er mir zwar nützlich sein", schreibt Wagner, „nach seinen eigenen Voraussagungen konnten briefliche Bemühungen da von keinem Erfolge sein, wo höchstens das unausgesetzteste persönliche Eingreifen von Wirkung werden kann."

Unterdessen war, nachdem Wagner auch noch zu allem Ungemach vier Wochen hatte im Schuldgefängnis schmachten müssen, die Partitur des „Rienzi" beendet und sofort (Ende November 1840) nach Dresden abgegangen. Meyerbeer bittet er in mehreren (anscheinend nicht erhaltenen) Briefen, sich dort für ihn zu bemühen. Zunächst blieb dies, soviel man weiß, ohne Erfolg. Doch Ende März 1841 richtete Meyerbeer ein Schreiben an die Dresdener Generaldirektion, in dem er „das Anliegen des interessanten jungen Landsmannes" aufs wärmste unterstützt. Auch Wagner hatte in Dresden alle Hebel in Bewegung gesetzt und die maßgebenden Persönlichkeiten unablässig in Atem gehalten. Um sich den einflußreichen Hofrat Winkler (Pseudonym: Theodor Hell) zu verpflichten, schrieb er für dessen „Dresdener Abendzeitung" eine Anzahl Pariser Kunstberichte.[1]) An ihn ist auch ein Brief Wagners vom 7. Mai 1841 gerichtet, der uns über ein literarisches Projekt ausführlichen Aufschluß gibt:

„Herr Anders, hiesiger Bibliothekar, hat bei seinen langjährigen gelehrten Forschungen und Studien in der Geschichte der Musik von jeher mit besonderem Eifer

[1]) Siehe „Der Junge Wagner."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die erschöpfendsten Nachrichten und Notizen über seinen Bonner Landsmann, den großen Beethoven, gesammelt. Diese Sammlung, die zumal mehrere noch gänzlich unbekannte Mitteilungen über des Meisters Familie und Jugendgeschichte enthält, war bereits zu solchem Reichtum angewachsen, daß er ernstlich daran dachte, sein Vorhaben, eine große und umfassende Lebensgeschichte Beethovens zu schreiben, auszuführen, als vor kurzem das Schindlersche Buch über Beethoven erschien. Herr Anders fand dieses Buch, verglichen mit dem Reichtum seiner eigenen Sammlung von Nachrichten, nicht nur äußerst ärmlich ausgestattet, sondern jeder denkende und gefühlvolle Leser hat auch seine Meinung über dasselbe dahin ausgesprochen, daß es weit entfernt sei, den Anforderungen einer wahren Biographie, wie man sie erwartete, zu entsprechen. Zu dem kommt, daß dieses Buch, die unbeholfenste Zerrissenheit abgerechnet, in der es abgefaßt ist, nicht im mindesten einen klaren Überblick über das eigentliche künstlerische Leben des Tondichters gibt, und sich der Verfasser desselben meistens mit einer verworrenen Mitteilung dessen begnügt, was er aus seinem eigenen beschränkten Gesichtspunkte zu übersehen und zu erkennen glaubte. Darüber sind alle öffentlichen Stimmen, selbst die, welche die Erscheinung jenes Buches mit lautem Jubel begrüßten, übereingekommen, daß es eigentlich nur Material abgebe. Nichtsdestoweniger hat aber die große Teilnahme, welche die Schindlersche Arbeit fand, bewiesen, mit welchem Interesse vom gesamten deutschen Publikum eine wirkliche und vollständige Lebensgeschichte aufgenommen werden würde, und somit fühlt sich nun erst recht Herr Anders veranlaßt, an die Ausführung seines langgehegten Planes zu gehen. Da ihm jedoch seine hiesige Anstellung, sowie seine außerordentliche Beschäftigung fast gar keine Zeit übrigläßt, er auf der anderen Seite aber auch selbst gesteht, daß ihm eine leichte und fließende Ausarbeitung nicht allzu leicht falle, so hat er mir den Antrag gestellt, mir alle seine reichen Materialien an die Hand zu geben, das Ganze mit mir durchzusprechen, von mir selbst aber das Buch schreiben zu lassen. Da Beethoven von je mein Studium war, und auch ich mir einige Kraft zutraue, in einem so begeisternden Thema nicht unwürdig mitsprechen zu können, so habe ich den mir gestellten Antrag angenommen und teile über unseren gemeinschaftlichen Plan folgendes mit: Unsere Biographie Beethovens soll ein Buch von zwei Bänden, jeder zu 30 Bogen mittleren Druckes, werden und in einer ansprechenden, dem Gegenstand nach vielleicht phantasievollen Sprache, eine genaue und ausführliche Darstellung des künstlerischen wie des bürgerlichen Lebens des großen Meisters enthalten. Bei Vermeidung von Auskramerei aller pedantischen Zitationsgelehrsamkeit, soll unser Buch mehr einem großen Künstlerromane, als einer trockenen Aufzählung von chronologisch geordneten Daten und Anekdoten gleichen; bei alledem aber wird nicht mitgeteilt werden, was nicht der gewissenhaftesten und peinlichsten historischen Kritik Stich zu halten imstande sei. Zugleich aber, und zwar in die historische Darstellung eingewebt, soll unser Buch eine ausführliche Besprechung und Bezeichnung der großen musikalischen Epoche enthalten, die durch Beethoven geschaffen wurde und aus seinen Werken sich auf alle neuere Musik ausbreitete. Dieser Biographie sollen u. a. ein vollständiges Verzeichnis der Beethovenschen Kompositionen nach chronologischer Ordnung, — wie es bis jetzt noch nirgends gegeben worden ist, sowie Faksimiles u. dgl. beigegeben werden. — Jedenfalls soll es das reichste und vollständigste Werk werden, was unter allen Möglichkeiten über Beethoven erscheinen kann.

Sollte nun Herr Arnold, den wir hier vorzüglich im Auge haben, durch Ihre überaus gütige Mitteilung des hier Angegebenen bewogen werden können, sich zum Verlage des entworfenen Buches zu verstehen, so könnte er darauf rechnen, noch im

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verlaufe dieses Jahres das vollständige Manuskript dazu zu erhalten. Um dem Geschäfte, was bei so weiter Entfernung nicht unwichtig ist, die größte Kürze zu geben, hält es Herr Anders für nötig, sogleich die Bedingungen mitzuteilen, die für eine so umfangreiche Arbeit gestellt werden dürften. Das Honorar soll auf tausend Taler festgesetzt werden; ferner müßte Herr Anders, dessen Zeit durch die Ordnung seines gesammelten Materials, das sich natürlich in hundert Büchern zerstreut befindet und außerdem erst durch die Anschaffung dieses oder jenes Werkes vervollständigt werden dürfte, sich die Auszahlung eines Vierteils des Honorars als Vorschuß ausbitten, den er sich jedoch bereit erklärt, sobald es verlangt wird, erst nach Ablieferung eines ausführlichen Planes zu erwarten. Außerdem dürfte der Verleger sich dazu verständigen müssen, ein komplettes Exemplar der Leipziger Musikalischen Zeitung Herrn Anders zur Durchsicht zuzuschicken, was durch Entremise der Avenariusschen Buchhandlung wohl eben nicht kostspielig sein würde. —

Ich muß Ihnen gestehen, daß mir meine Oper denn doch über alles geht. Ich habe seit langem nichts mehr davon erfahren und sterbe fast vor ungezogener Ungeduld, zu erfahren, was die Generaldirektion über mein Schicksal beschlossen hat. Es ist mir von der unendlichsten Wichtigkeit, zu erfahren, ob meine Oper definitiv angenommen und zur Aufführung bestimmt ist, und ich bitte Sie demutvoll, Ihr möglichstes zu tun, um meiner Sache bald zu einem günstigen Ausschlag zu verhelfen."

Leider gelangte dieser Plan einer monumentalen Beethovenbiographie nicht zur Ausführung, da Wagner bei keinem Verleger (Cotta, Brockhaus und Arnold wurde sie bestimmt angeboten) Gegenliebe fand.

Da Wagner inzwischen zu Ohren gekommen war, daß sein „Holländer"-Entwurf bereits vom Direktor der Großen Oper einem französischen Textdichter zur Bearbeitung übergeben sei, willigte er, um nicht ganz leer auszugehen, in den Verkauf ein, beschloß aber, nun sofort selbst die Dichtung in deutscher Sprache auszuführen und unverzüglich mit der Komposition zu beginnen. Er versuchte auch sogleich nach der Niederschrift des Textes eine größere Bühne für das Werk zu gewinnen. Am 27. Juni 1841 schickte Wagner das Textbuch an den Grafen von Redern, den General-Intendanten der Berliner Schauspiele, ein. In dem Begleitschreiben heißt es:[1])

„Da ich im übrigen nicht anders annehmen kann, als daß mein Name als Komponist Ew. Exzellenz noch unbekannt geblieben ist, so halte ich es für meinen Vorteil in jeder Hinsicht angemessen, Ew. Exzellenz auf Herrn G. Meyerbeer hinzuweisen, der, sowie ich weiß, zurzeit sich in Berlin aufhält, und welchem persönlich bekannt zu sein ich das unschätzbare Glück genieße. Ich habe mir zu schmeicheln, daß Herr Meyerbeer Ew. Exzellenz eine gewünschte Auskunft zu geben nicht verweigern wird."

Einen Tag nachdem diese Sendung nach Berlin abgegangen war,

[1]) Die vollständigen Schriftstücke und Verhandlungen zwischen Wagner und der Berliner Intendantur siehe „Die Musik" II, 11 („Richard Wagner und die Berliner Generalintendantur" von Wilhelm Altmann).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erhielt Wagner endlich von Dresden die Mitteilung, daß sein „Rienzi" dort zur Aufführung angenommen sei. Obwohl man ihm aus Berlin auf sein Gesuch nicht geantwortet hatte, schickte er am 20. November auch die inzwischen beendete Partitur des „Fliegenden Holländer" an Graf von Redern und suchte gleichzeitig in einem Brief an Meyerbeer um dessen Protektion nach:

„Innig verehrter Herr!

Nachdem durch Ihre gütige Befürwortung die Aufführung des ‚Rienzi' in Dresden durchgesetzt ist, erlaube ich mir die inständige Bitte um eine Zeile der Befürwortung bei Seiner Exzellenz dem Grafen Redern wegen einer Aufführung des ‚Fliegenden Holländers' in Berlin. Sie würde als mächtiges Gewicht in die Wagschale fallen. Ich hoffe Sie, meinen verehrten Herrn und Meister, bald einmal wieder persönlich begrüßen zu können, wonach ich wie nach einem wahren Labsal schmachte . . .

Ihr ewig getreuer
Richard Wagner."

Graf von Redern übergab nun Text und Partitur Meyerbeer zur Begutachtung, und dieser empfahl das Werk auf das wärmste, wie nachstehender Brief zeigt:

„Hochzuverehrender Herr Graf!

Beifolgend nehme ich mir die Freiheit, die Partitur und den Text (der letztere befindet sich hinter dem Titelblatt eingelegt) der Oper ‚Der fliegende Holländer' von Richard Wagner zu übersenden. Ich hatte vorgestern bereits die Ehre, Ew. Hochgeboren von diesem interessanten Tondichter zu unterhalten, der durch sein Talent und seine äußerst beschränkte Lage doppelt verdient, daß die großen Hoftheater als offizielle Beschützer deutscher Kunst ihm nicht ihre Szenen verschließen.

Ew. Hochgeboren hatten auch die Güte, mir zu versprechen, daß Sie ihm durch einige Zeilen den Empfang der Partitur und Dero Geneigtheit dieselbe zu prüfen anzeigen würden. Indem ich mir erlaube, dieses in Erinnerung zu bringen, habe ich zu gleicher Zeit die Ehre . . .

den 9. Dezember 1841. (gez.) Meyerbeer."

Graf von Redern teilte Wagner wenige Tage später mit, daß sein Werk von Meyerbeer „besonders empfohlen worden sei". Auf die Kunde hiervon richtet Wagner eine glühende Danksagung an seinen Protektor:

„Mein hochverehrter Herr und Meister!

Zwei Worte von Ihnen haben mich aufs neue glücklich und gründlich mit meinem Schicksale ausgesöhnt! Eben hatte der gottlose Chef der Gazette musicale Sie willkürlich nach Baden versetzt, wodurch ich verleitet worden war, Ihnen dorthin eine demütige Bitte zu adressieren, als er mir die Nachschrift Ihres letzthin an ihn gerichteten Briefes zeigte, worin Sie mir abermals zu meiner innigsten Rührung bezeugten, daß Sie nicht aufhörten, mit schützender Sorgfalt meiner eingedenk zu sein. Ach, wenn Sie wüßten, welche unermeßliche Wohltat Sie mir dadurch angedeihen ließen! Wenn Sie empfinden könnten, zu welch überschwenglichem Dankgefühle Sie mich durch diesen so einfach an den Tag gelegten und deshalb so hoch ehrenden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beweis Ihrer Teilnahme hinreißen! Ich werde in alle Ewigkeit nichts anderes gegen Sie aussprechen dürfen, als Dank! Dank!

Ihre beglückenden Zeilen haben in und um mir eine ganze Revolution bewirkt. Ich armer Narr, der ich immer nur in die Zukunft hineinarbeite, in der Gegenwart aber nichts höre und sehe, ja kaum darin existiere — saß nun in meinem Stübchen bei meiner armen, von mir und von äußeren Sorgen gequälten Frau, und sah auf die Früchte des letzt verlebten oder vielmehr durchgemarterten Sommers. Diese Früchte, ein dummes Textbuch und ein ziemliches Stück Partitur, lagen vor mir und frugen mich, was mit ihnen werden sollte? Mir fiel nichts Gescheuteres ein, als sie einzupacken, nach Berlin zu schicken, und ihnen einen untertänigsten Brief an den Grafen von Redern mitzugeben: — ich wußte, sie würden dort verfaulen, und doch fiel mir nichts Besseres ein. Da ging mir das Evangelium auf, denn von Ihrer gepriesenen Hand geschrieben stand: ‚ich werde dasselbe bei dem Grafen von Redern zu erlangen suchen!' Gott mache Ihnen jeden Tag Ihres schönen Lebens zur Freude und trübe Ihr Auge nie mit Kummer, dies das aufrichtige Gebet

Ihres alleraufrichtigsten Schülers und Dieners

Richard Wagner."

Nach vorschriftsmäßiger Prüfung des Werkes wurde Wagner schließlich am 14. März 1842 mitgeteilt, daß der „Fliegende Holländer" in Berlin zur Aufführung angenommen sei. Somit hatte er die stolze Genugtuung, seine beiden Werke (allerdings durch Meyerbeers Protektion!) an zwei der größten deutschen Bühnen untergebracht zu sehen.

Das Unglück wollte es allerdings, daß Graf von Redern bald darauf von seinem Intendanturposten zurücktrat, und der bisherige Münchener Intendant von Küstner seine Stelle einnahm. Dieser war, schon ehe er nach Berlin kam (also ohne Meyerbeers Einfluß!), ein Gegner des Wagnerschen Werkes und hatte es kurz zuvor für die Münchener Hofbühne „als für Deutschland ungeeignet" abgelehnt. Er schob daher eine Aufführung der Oper immer wieder hinaus. Dafür Meyerbeer verantwortlich zu machen, ist unbegründet. Schließlich machte die Initiative der Dresdener Oper diesem Zustand ein Ende. Hier hatte inzwischen der „Rienzi" am 20. Oktober 1842 einen sensationellen Erfolg errungen und Wagner die Anstellung als Hofkapellmeister eingetragen. Auch der „Fliegende Holländer" war bald darauf mit äußerem Erfolg dort in Szene gegangen. Damit war aus dem protektionsbedürftigen Supplikanten für Meyerbeer plötzlich der gefährliche Rivale im Reiche der Oper geworden. Es ist daher verständlich, daß seine Propaganda für Wagner jetzt merklich nachließ, ja mit der Zeit ins Gegenteil umschlug. Deswegen aber gleich zu folgern, daß der Mißerfolg des „Holländer" in Berlin, der dort endlich am 7. Januar 1844 unter des Komponisten Leitung in Szene gegangen war, aber nach drei Wiederholungen infolge der ungünstigen Preßstimmen dauernd abgesetzt wurde, lediglich auf Meyerbeers Konto zu setzen sei,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist mindestens doch unberechtigt. Es sei nur daran erinnert, daß dem „Holländer" in Dresden, wo doch sein Schöpfer selbst in einflußreicher Stellung wirkte, dasselbe Los beschieden war!

Daß Wagners Urteil über Meyerbeer schon anfangs der vierziger Jahre eine einschneidende Wendung durchgemacht hatte, daß er innerlich völlig von ihm abgerückt war, beweisen mehrere Briefstellen aus damaliger Zeit, am deutlichsten eine Äußerung gegen Robert Schumann:

„Übrigens stimme ich Ihnen in allem bei, was Sie — Ihrer jetzigen Kenntnisnahme nach — über meine Oper sagen; nur das eine hat mich erschreckt und — ich gestehe es Ihnen — der Sache selbst wegen erbittert, daß Sie mir so in aller Ruhe hin sagen, manches schmecke oft nach — Meyerbeer. Vor allem weiß ich gar nicht, was überhaupt auf dieser weiten Welt „Meyerbeerisch" sein sollte, außer vielleicht raffiniertes Streben nach seichter Popularität; etwas wirklich Gegebenes kann doch nicht Meyerbeerisch sein, da in diesem Sinne Meyerbeer ja selbst nicht Meyerbeerisch, sondern Rossinisch, Bellinisch, Auberisch, Spontinisch usw. usw. ist. Gäbe es aber wirklich etwas Vorhandenes, Konsistentes, was Meyerbeerisch zu nennen wäre, wie man etwas Beethovenisch oder meinetwegen Rossinisch nennen kann, so gestehe ich, müßte es ein wunderbares Spiel der Natur sein, wenn ich aus dem Quell geschöpft hätte, dessen bloßer Geruch aus weiter Ferne mir zuwider ist; es wäre dies ein Todesurteil über meine Produktionskraft; und daß Sie es aussprechen, zeigt mir deutlich, daß Sie über mich durchaus noch keine unbefangene Gesinnung haben, was sich vielleicht aus der Kenntnis meiner äußeren Lebensverhältnisse herleiten läßt, da diese mich allerdings zu dem Menschen Meyerbeer in Beziehungen gebracht haben, durch die ich ihm zu Dank verpflichtet worden bin." [R. Wagner an Freunde und Zeitgenossen, 28/29.]

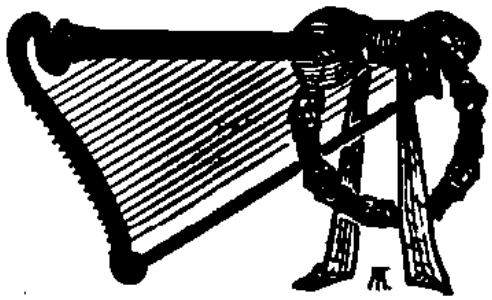
Doch da die Protektion durch den einflußreichen Mann Wagner damals noch sehr erwünscht und nützlich war, vermied er es streng, seiner Abneigung gegen ihn irgendwie öffentlichen Ausdruck zu geben. Erst als die gegenseitige Rivalität fernerhin die Hilfe Meyerbeers sowieso illusorisch machte, trat Wagner öffentlich als Gegner der Meyerbeerschen Kunstrichtung auf. Er hat dies in einem Brief an Liszt ganz offen bekannt:

„Mit Meyerbeer hat es nun bei mir eine eigene Bewandtnis: ich hasse ihn nicht, aber er ist mir grenzenlos zuwider. Dieser ewig liebenswürdige, gefällige Mensch erinnert mich, da er sich noch den Anschein gab, mich zu protegieren, an die unklarste, fast möchte ich sagen, lasterhafteste Periode meines Lebens; das war die Periode der Konnexionen und Hintertreppen, in der wir von den Protektoren zum Narren gehalten werden, denen wir innerlich durchaus unzugetan sind. Das ist ein Verhältnis der vollkommensten Unehrlichkeit: keiner meint es aufrichtig mit dem anderen; der eine wie der andere gibt sich den Anschein der Zugetanheit, und beide benutzen sich nur so lange, als es ihnen Vorteil bringt. Aus der absichtlichen Ohnmacht seiner Gefälligkeit gegen mich mache ich Meyerbeer nicht den mindesten Vorwurf. Aber Zeit war es, daß ich mich vollkommen aus dem unredlichen Verhältnisse zu ihm losmachte: äußerlich habe ich nicht die geringste Veranlassung dazu gehabt, denn selbst die Erfahrung, daß er es unredlich mit mir meine, konnte mich nicht überraschen und zumal mir kein Recht geben, da ich mir ja im Grunde selbst

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vorzuwerfen hatte, mich absichtlich über ihn getäuscht zu haben. Aber aus inneren Gründen trat die Notwendigkeit bei mir ein, jede Rücksicht der gewöhnlichen Klugheit in bezug auf ihn fahren zu lassen: ich kann als Künstler vor mir und meinen Freunden nicht existieren, nicht denken und fühlen, ohne meinen vollkommenen Gegensatz in Meyerbeer zu empfinden und laut zu bekennen, und hierzu werde ich mit einer wahren Verzweiflung getrieben, wenn ich auf die irrtümliche Ansicht selbst wieder meiner Freunde stoße, als habe ich mit Meyerbeer irgend etwas gemein. Keinem meiner Freunde kann ich mich, mit allem, was ich will und fühle, in reiner, deutlicher Gestalt hinstellen, als wenn ich mich vollständig von diesen verschwimmenden Umrissen lostrenne, in denen ich so vielen noch erscheine. Es ist dies ein notwendiger Akt der vollen Geburt meines gereiften Wesens, — und so Gott will — gedenke ich manchem damit zu dienen, daß ich diesen Akt mit solchem Eifer vollziehe —." (Briefwechsel mit Liszt I, 116/117.)

Jetzt erfolgten von Wagners Seite die heftigen Vorstöße gegen den einstigen „Gönner" in den Schriften „Das Judentum in der Musik" und im ersten Teil von „Oper und Drama". Hiermit hatte Wagner der herrschenden Meyerbeerschen Kunstrichtung den Fehdehandschuh hingeworfen. Daß er in diesem Streit unterliegen mußte, war bei der Macht, die Meyerbeer an den Theatern und bei der Presse besaß, selbstverständlich. Die erbitterten Kämpfe, die die Wagnersche Kunst überdauern mußte, ehe sie zur Anerkennung gelangte, und die fanatischen Anfeindungen, die ihr bis in die neueste Zeit zuteil wurden, nahmen im Prinzip alle hier ihren Ursprung. Erst mit Meyerbeers Tod war der Bann, der an vielen Orten auf Wagners Werken lag, endgültig gebrochen, und ein seltsamer Zufall fügte es, daß Wagner, durch die Berufung zu seinem königlichen Schirmherrn, Ludwig II. von Bayern, aus tiefster Not befreit, zu Glanz und Macht aufstieg, gerade an dem Tag, an dem sein einstiger Gönner und später mächtigster Gegner Meyerbeer in Paris die Augen zu ewigem Schlafe schloß.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BEETHOVEN-STUDIEN

von Gustav Ernest-Berlin

I. Beethoven und Bettina

...r ist die Diskussion über den ersten der drei angeblich ...venschen Briefe an Bettina nicht geschlossen, wäh... zweite durch das Auftauchen des Originals als unstreitig ...er dritte aus den bekannten Gründen ebenso unstreitig ...en ist. Der so scharfsichtige Thayer druckt jenen ersten, ...ifel an seiner Echtheit zu äußern, ab; Kalischer nimmt ... auch den dritten — in seine Gesamtausgabe der Beet... bezeichnet ihn als hochwichtig und erklärt ihn für ge... diejenigen zu widerlegen, die da glauben, daß Beethoven „mit Heiratsgedanken an ‚die Unsterbliche Geliebte' getragen" ihm ganz offenbar die Leidenschaft, die er für Bettina um ...te, hervorgehe". Mir will es ganz unverständlich erscheinen, ...er vielen, die sich mit diesem Briefe beschäftigt haben, ent... daß er den Beweis der Fälschung ganz unzweideutig selbst er... zwar in folgendem Satz: „Wie lieb sind mir die wenigen Tage, ...ammen schwatzten oder vielmehr correspondirten; ich habe ...en Zettel alle aufbewahrt, auf denen Ihre geistreichen lieben, lieb... ...worten stehen. So habe ich meinen schlechten Ohren doch zu ver..., daß der beste Theil dieser flüchtigen Gespräche aufgeschrieben ist." Wie stand es nun mit Beethovens Gehör im Jahre 1810? Antonie ...berger, die in der Erstaufführung des „Egmont" mit der Beet...nschen Musik am 25. Mai 1810 das Klärchen war, erzählte Thayer ... verschiedenen Besuchen, die sie damals von Beethoven empfing; aus ...rer Darstellung erhellt ganz klar, daß sie sich mit ihm sehr wohl ver...ständigen konnte. Als Goethe 1812 den Meister in Teplitz traf, fand er zwar, daß sein Gehör ihn verlasse, trotzdem aber waren die beiden häufig zusammen und haben viel miteinander gesprochen. Ja, noch 1816 konnte man sich, wie Frl. Giannatasio erzählt, mit ihm unterhalten, „wenn man ihm ganz nahe war". Und nun soll Beethoven schon 1810 gezwungen gewesen sein, seine Unterhaltungen mit Bettina schriftlich zu führen!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dabei schreibt Bettina selbst in ihrem berühmten Brief an Goethe vom 28. Mai 1810, worin sie ihm ihre Gespräche mit Beethoven mitteilt: „Gestern Abend schrieb ich noch Alles auf — heute morgen las ich's ihm vor, er sagte: hab ich das gesagt?" Also da konnte Beethoven ihr bei der Vorlesung dieses langen Briefes folgen, und doch mußten die Gespräche mit ihm schriftlich geführt werden, obwohl sie zum Teil in seiner eigenen Wohnung stattfanden und also kein Grund vorhanden war, weshalb nicht Bettina ihre Stimme so laut, wie es ihr beliebte, erheben sollte!

Wie gesagt, mir scheint der eine Satz genügend, um den Brief als eine Fälschung zu charakterisieren. Bettina hatte sicherlich, als sie an die Herausgabe, resp. Abfassung ihrer Beethoven-Briefe ging, von den Konversationsheften gehört, mittels deren seit 1818 die Unterhaltung mit dem Meister geführt wurde, und glaubte hier ein Detail zu haben, das den Briefen in den Augen unkritischer Leser eine gewisse zwanglose Natürlichkeit und Glaubwürdigkeit verleihen würde und zugleich einen so handgreiflichen Beweis seiner Leidenschaft für sie ermögliche, wie es das Aufbewahren all der kleinen Zettel war, auf denen ihre „geistreichen lieben, liebsten Antworten" standen.

Noch zwei Punkte sind der Erwähnung wert: Der zweite (echte) Brief hat all die bekannten Merkmale der Beethovenschen Orthographie. Er schreibt in der Anrede ihnen statt Ihnen, schreibt mitten im Satze Wörter wie Zwei, Zu, Zuvor, Bloß, Wichtig mit großen Anfangsbuchstaben, schreibt wohl und Wehe, den statt denn, gantz statt ganz usw. Der erste und dritte Brief hingegen sind in tadelloser Orthographie abgefaßt: da finden wir stets Ihnen resp. Du ohne den oben erwähnten Fehler, ganz nicht gantz usw.

Sodann: Im dritten Brief heißt es: „Was kam mir nicht Alles in den Sinn, wie ich Dich kennen lernte, auf der kleinen Sternwarte während des herrlichen Morgens." In dem erwähnten Briefe an Goethe aber erzählt Bettina, man habe sich gefürchtet, sie zu Beethoven zu führen, da er ganz menschenscheu sei; so mußte sie ihn allein aufsuchen; er saß am Klavier, als sie unangemeldet zu ihm trat und ihm ins Ohr sagte: „Ich heiße Brentano!" Hätte Beethoven, auf den nach Bettinas Darstellung die Begegnung mit ihr einen so außerordentlichen Eindruck gemacht hatte, wirklich nach zwei Jahren die Einzelheiten so vergessen haben können, daß er nicht einmal mehr wußte, wo sie stattfand, zumal er ihr bei jener Gelegenheit das eben komponierte „Kennst du das Land" vorsang? Sapienti sat — ich denke, es bedarf keiner Worte weiter, um diese Briefe endgültig als nicht von Beethoven herrührend festzunageln.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch auf ein bedeutsames Versehen Kalischers im Zusammenhang mit ihnen aufmerksam machen. In seinen Anmerkungen zum ersten Brief sagt er, wie oben schon erwähnt: „Die Leidenschaft Beethovens für Bettina im Jahre 1810 geht aus vorstehendem Briefe

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ganz offenbar hervor, so daß man schon danach nicht ermessen kann, wie noch jemand im Ernste annehmen kann, Beethoven habe just in diesem Jahre 1810 sich noch mit Heiratsgedanken an die ‚Unsterbliche Geliebte' tragen können. Ganz allein Bettina Brentano kann bei diesem Heiratseinfall in Betracht kommen."

Wie aus Bettinas Brief an Goethe vom 28. Mai und auch aus ihren eigenen Worten im dritten Beethoven-Brief hervorgeht, lernte sie Beethoven erst im Mai 1810 kennen. Am 2. Mai schrieb Beethoven an Wegeler und bat ihn, ihm schleunigst sein Geburtsattest zu beschaffen; wie der drei Monate später geschriebene Brief Breunings an Wegeler zeigt, hatte er es für seine beabsichtigte Verheiratung brauchen wollen. Wie kann diese „Heiratspartie" nun irgend etwas mit Bettina zu tun gehabt haben? Wir gestehen dem Genie gern etwas vom Seher, vom Propheten zu! Daß aber Beethoven am 2. Mai vorausgesehen haben soll, er werde im Laufe des Monats Bettina kennen lernen, sich in sie verlieben, ihr einen Antrag machen, von ihr erhört werden, und daß er, damit der schleunigen Vermählung nichts im Wege stehe, sich auf Grund dieser Ahnung das Geburtsattest verschrieb, das trauen wir selbst ihm nicht zu!

Kalischer wandelt hier ebenso eigentümliche Irrwege, wie wenn er bei Besprechung der Briefe an „die Unsterbliche Geliebte" sagt: „Unantastbar steht fest, daß unter allen Frauen, die Beethovens Herzen nahegestanden haben, es die Gräfin Gallenberg-Guicciardi allein ist, für die er auch nach der Trennung noch ein anhaltendes Interesse bekundete." Das müsse jeder aus dem Gespräche mit Schindler erfassen. Dieses Gespräch hatte sich nach einer längeren Unterhaltung über den Grafen Gallenberg natürlich auch der Gräfin zugewandt. Beethoven erwähnt seine Liebe zu ihr darin mit keinem Wort, sondern spricht nur von der ihrigen zu ihm und fügt hinzu: „Elle cherchait moi [nach ihrer Verheiratung] pleurant, mais je la méprisais!" Das ist „der dokumentarische Beweis", den Kalischer dafür erbringt, daß Giulia Guicciardi bis ans Ende „die Königin seines Herzens" blieb.

II. Beethovens Instrumentalfugen

Im vierten Band der Thayer'schen Beethoven-Biographie heißt es: „Der naturgemäße Ausdruck seines Innern war es [die fugierte Form] nicht; seine jetzt neu erwachte Vorliebe für diese Form war eine theoretische; seine ganze Natur, wie sie sich bis dahin entwickelte, wies ihn auf die unmittelbare und nicht in dieser Weise gebundene Aussprache hin." Dieser Satz gibt eine allgemein bestehende Ansicht wieder, die nämlich, daß Beethoven in der letzten Epoche seines Schaffens sich mit einer gewissen Vorliebe in kontrapunktische Grübeleien gestürzt habe, und indem er Formen, die er früher nur gelegentlich gestreift, jetzt einen breiten Raum in seinem Schaffen zuwies, dem Musiker in sich Konzessionen machte, vor denen der Poet zurücktreten mußte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es liegt in der Tat für den oberflächlichen Beobachter ein seltsamer Widerspruch darin, daß gerade in jener Zeit, wo sein Schaffen sich immer mehr verinnerlichte, wo es in solchem Grade nur noch vergeistigter Empfindungsausdruck ist, daß die sonst bei ihm so fest geschlossene Form darüber aus den Fugen geht und weiter und weiter sich von der Tradition entfernt (letzte Sonaten, letzte Quartette, Neunte Symphonie), daß gerade damals den Meister die künstlichste aller musikalischen Formen so häufig angezogen hat. Wird ihr doch ein mehr oder weniger breites Feld in den meisten Instrumentalwerken seit 1816 (also seit op. 101) eingeräumt.

Und doch ist dieser Widerspruch nur scheinbar, und doch will mich's bei allem schuldigen Respekt vor Thayer, Deiters, Riemann und den vielen, die ihre Ansicht teilen, bedünken, als beruhe diese auf einer gar zu äußerlichen Auffassung der Dinge.

Was ich oben über den Charakter des Beethovenschen Schaffens in den letzten zehn bis zwölf Jahren seines Lebens gesagt habe, wird kaum auf Widerspruch stoßen: nie ist er so frei dem Fluge seiner Phantasie gefolgt, nie ist seine Musik so ganz seelischer Erguß, wie damals! Und doch soll er gerade da so oft aus rein äußerlichen Gründen seiner Natur Gewalt angetan und eine Ausdrucksform bevorzugt haben, der er innerlich fremd gegenüberstand? Wird dadurch nicht sein Gesamtbild, das gerade durch das wundervolle Gleichgewicht zwischen Wollen und Tun, durch die unfehlbare Sicherheit, mit der er immer den direktesten Ausdruck für seine Ideen fand, so einzig großartig wirkt, in ein ganz falsches, entstellendes Licht gerückt?

Untersuchen wir einmal, was die ideelle Grundlage, der geistige Gehalt der Fuge in abstracto ist.

Ein bestimmter Gedanke, der schon im Thema klar zutage tritt, kommt darin zum Ausdruck und wird sozusagen von den verschiedensten Gesichtspunkten aus beleuchtet. Wie reich der Komponist dabei auch Phantasie und Können walten lasse, immer ist es doch der eine Gedanke, der alles beherrschend sich behauptet. (Selbst wo eine Fuge auf mehreren Themen aufgebaut ist, stellen diese nicht sowohl verschiedene Gedanken dar, als verschiedene und zugleich sich ergänzende Seiten desselben Gedankens!) So gibt es denn keine Form, die ihrem geistigen oder gefühlsmäßigen Gehalt nach ausdruckssicherer wäre, als die Fuge, und die sich deshalb besser dazu eignete, in erschöpfender und zusammenfassender Weise eine bestimmte Empfindung zu vertonen. Der Akzent liegt dabei auf einer Empfindung, denn wo es sich um einen Kampf von Empfindungen handelt, wo das dramatische Element eintritt, da versagt diese Form. Wollte man einwerfen, daß, wenn eine übermächtige Empfindung nach Entäußerung drängt, der Komponist schwerlich die komplizierteste aller Formen zu Hilfe nehmen würde, so könnte man darauf erwidern, daß derselbe Ein-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wurf z. B. auch beim Sonett, einer der kompliziertesten Gedichtarten, zutreffen würde; und doch hat gerade sie in den meisten Ländern höchst bedeutende und reizvolle Blüten getrieben. Außerdem aber haben die Meister die Kontrapunktik mit solcher Souveränität beherrscht, daß sie einen Zwang dabei kaum empfanden; sie war ihnen ein Ausdrucksmittel wie andere auch, und Beethoven, dem ja vor allem daran lag, „in die althergebrachte Form ein wirklich poetisches Element zu bringen", zerbrach sie ohne weiteres, wenn er anders den ihm vorschwebenden Gedanken nicht verkörpern konnte.

Nur eine Kompositionsgattung noch gibt es, die in der Kraft, einen einzigen Gedanken voll erschöpfend auszusprechen, der Fuge sich annähert, und zwar das ihr in so vielen Beziehungen ähnelnde „Thema mit Variationen". Und auch diese Form hat Beethoven gerade in den letzten Werken gern herangezogen und hat sie — und hierin liegt ein bedeutsames Moment — genau wie die der Fuge besonders häufig für die Schlußsätze benützt. Was ergibt sich daraus? Daß es ihm hier überall darauf ankam, die Entscheidung, zu der er sich in den ersten Sätzen durchgerungen, im letzten in überzeugendster Weise darzulegen. Weit entfernt also davon, daß der Dichter damit dem Musiker Konzessionen machte, ist es ganz im Gegenteil der Dichter, der den Musiker in gewissem Sinne zurückdrängte. Der letztere in ihm hatte in den früheren Werken immer den Wunsch wachgehalten, diesen einen in jedem Betracht wirkungsvollen Abschluß zu geben. „Künstler verlangen Applaus" soll er einmal gesagt haben, und wenn ihm auch wohl wenig an dem rein äußerlichen Beifall der Menge lag, so fühlte er doch das Befreiende, das nach einer Reihe aus den tiefsten Abgründen der Seele geschöpfter Sätze ein versöhnend heiterer Abschluß hat. Nur so können wir es uns erklären, daß Kompositionen, die so von Gefühl durchtränkt sind und zu solchen Höhen der Inspiration sich erheben wie das Violinkonzert und das Klavierkonzert in Es — um nur diese zwei zu nennen —, mit so verhältnismäßig leicht gewogenen Schlußsätzen enden. In der Zeit, als sie entstanden, wie überhaupt bis zu jener letzten Epoche verwarf Beethoven die Fuge als Schlußsatz wegen ihrer formalen Schwerverständlichkeit; er wollte, daß dieser nicht neue Rätsel aufgebe, sondern die vorher gestellten behaglich löse. Alle solche Erwägungen existieren für ihn darnach aber nicht mehr; das Publikum, der ausübende Künstler, alles ist vergessen über dem einen Wunsch: dem einen Gedanken, der ihn erfüllt, die adäquateste Einkleidung zu geben. Und so ist es — ich wiederhole es — gerade der Dichter in ihm, der ihn jetzt immer wieder zur Fugenform, ebenso wie zu der des Themas mit Variationen greifen läßt. Damit aber verschwindet auch der oben angedeutete Widerspruch, und wir sehen auch hier den Meister als Menschen und als Künstler in höchstem Einklang mit sich selbst.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

MONATSSCHRIFT FÜR SCHULGESANG (Essen) 1909/10. — No. 1—12. No. 1: „Zum 70. Geburtstage Alexis Hollaenders." Von F. Widmann. — „Das Geheimnis der Tonmessung." Von Ludwig Riemann. Über die Reinheit der Tonhöhe. Wenn beim Gesang, der ja die temperierte Stimmung nicht kennt, trotz allem ein Gefühl der Unreinheit nicht aufkommt, so hat das seinen Grund darin, weil unser Gefühl für Tonreinheit eine Vergrößerung oder Verkleinerung der Intervalle ohne Schaden zuläßt und dem Ohre ein Spielraum in der Auffassung der Töne je nach dem zutreffenden Erregungszustand gegeben ist. (Schluß in No. 2.) — No. 2: „Robert Schumann." Zum 100. Geburtstage. Von Richard Münnich. — No. 3: „Einiges über Tonbildung in der Schule." Von Hugo Löbmann. (Schluß in No. 4.) — No. 4: „Karl Reinecke †." Von E. P. — „Tonwortmethode und Stimmbildung." Von Ernst Paul. Verfasser wendet sich gegen die Eitzsche Solmisation, die er im Grunde als eine Variante zur Tabulaturschrift des 14. Jahrhunderts hält und ersieht in deren Einführung in den Schulgesang keinerlei Nutzen; zumal es der Methode an Anschaulichkeit und praktischer Anwendung in unbegrenztem Maße fehle und sie auch in phonetischer Hinsicht Mängel erkennen lasse. — Dagegen zeigt J. Schuberth in einem anschließenden Artikel „Erfahrungen mit Eitzschem Tonwort", daß mit dieser Methode die besten Erfolge erzielt worden seien und führt hierfür besonders einleuchtende Beispiele an. — „E. Jaques-Dalcroze in Dresden." Von Ernst Paul. — „Zur staatlichen Gesanglehrerprüfung in Preußen." Von Cantus. Verfasser fordert zunächst, daß der Lehrer einen guten Gesangunterricht erteilen können müsse, gibt für die Prüfung der Kandidaten die Hamburger Prüfungsordnung als Vorlage an und stellt dieser folgende Propositionen gegenüber: 1. Harmonisierung einer gegebenen Melodie; 2. Vortrag eines einfachen Liedes und Vomblattsingen einer Mittel- oder Unterstimme; 3. Vortrag eines Klavier- und Orgelstückes nach eigener Wahl; 4. Transposition eines Tonsatzes um eine halbe Stufe auf- oder abwärts. — No. 5: „Vereinfachung der Notenschrift und die Einführung in die Musiklehre." Von Karl Laker. — „Stimmbildung." Eine kritische Betrachtung von K. Schillings. Besprechungen einiger Neuerscheinungen auf diesem Gebiete. — „Noch einige Volkslieder aus dem Erzgebirge." Von G. Fritzsche. — „Das System der organischen Harmonielehre Robert Mayrhofers." Von Oscar Schäfer. (Fortsetzung in No. 6 und 7.) — No. 6: „Friedrich Silcher." Von E. P. — „Die neue Prüfungsordnung für Gesanglehrer und -lehrerinnen an höheren Lehranstalten in Preußen." Von F. W. — „Reformschriften." Von Ernst Paul. Empfehlende Kritik des Buches David C. Taylor's „Reform der Stimmbildung" in der Übersetzung von Dr. Friedrich B. Stubenvoll-Reichenhall (Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin 1910): „Es ist keineswegs ein Lehrbuch für den praktischen Unterrichtsgebrauch. Ausschließlich dem Zwecke will es dienen, erstlich nachzuweisen, daß die Idee der mechanischen Stimmbehandlung eine Irrung ist, und dann, daß bei der auf Nachahmung sich gründenden Lehrmethode die wissenschaftliche Richtigkeit der Aus-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bildung völlig zu Recht besteht. Taylor's ‚Reform der Stimmbildung' will nicht als Kampfschrift gelten in dem Sinne, daß das Werk gegen bestimmte Methoden Front macht und sich gegen bestimmte Vertreter gewisser Anschauungen richtet. Es tritt nur für die Wahrheit ein." Ferner zensiert derselbe Autor das durch fesselnde Schreibweise sich auszeichnende, populäre Abhandlungen über Musik und ihre erzieherische Bedeutung enthaltende Werk Dario Saavedra's „Musikalische Kultur". Auch diesem Buche werden Worte der Anerkennung und des Hinweises auf dessen Lektüre gewidmet. — No. 7: „Gedenktage." Zum 50. Todestage Karl Heinrich Zoellners und zum 150. Geburtstage Luigi Cherubini's. — „Der neue Gesanglehrplan für höhere Knabenschulen." Von F. Wiedermann. — „Neue Bahnen im Notengesangunterricht." Von A. Beutler. Verfasser wendet sich gegen die Eitzsche Methode. Umwandlung der heutigen Notenschrift (nach Riemann: verkappte Buchstabenschrift) in eine verkappte Ziffernschrift. Hinweis auf dahinzielende Broschüren und praktische Umnotierungen des Verfassers (Bach: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" für vierstimmigen gemischten Chor). — „Wie läßt sich das Interesse der Schüler am Volksliede beleben?" Eine rhythmische Studie von H. Lüdecke. Autor zieht als Beispiel für das sinngemäße Erlernen eines Liedes das bekannte „Morgenrot, Morgenrot" usw. an und versucht zuerst das Einüben des Liedes nach dem natürlichen Taktgefühl, das in diesem Falle zwischen zwei-, drei- und vierteiligem Takt hin- und herpendelt, dann aber unter Zugrundelegung des rhythmischen Wesens der Melodie. Die Schwierigkeit dieses Liedes ergibt sich daraus, daß zwar die rhythmischen Werte gleich sind, nicht aber die Betonung, die verschiedene Auslegung gestattet. Mit einer neuen, durchwegs $^3/_4$taktigen Anordnung steht nun auch der lyrisch-epische Charakter dieser Melodie in Verbindung, der diese zu einer ausdrucksvollen und schönen stempelt, worauf die Schüler aufmerksam zu machen seien. (Schluß in No. 8). — „Wilhelm Friedemann Bach." Gedenkblatt von E. P. — No. 8: „Halsmuskelstarre." Von Ernst Paul. — „Streifzüge durch Theorie und Praxis des Gesangunterrichts." Von Oskar Schäfer. (Fortsetzung in No. 9.) — No. 10: „Giovanni Battista Pergolesi." Zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages. Von Richard Münnich. — „Über die Geschicklichkeit der Stimme." Von Hermann Gutzmann. — „Die segensreiche Wirkung der richtigen Atmung beim Schulgesange." Von G. Apitz. — „Auf natürlichem und selbständigem Wege zum bewußten Notensingen." Von H. Lüdecke. (Schluß in No. 11.) Verfasser betont als wichtigstes, dem Singenden die Raumvorstellungen der relativen Verhältnisse zu vermitteln und als Folge davon mit den Vorstellungen der Räume die der Klänge zu verbinden, um des weiteren auf die einzelnen Etappen seiner Erziehungsweise überzugehen. — „Zur ersten Wiederaufführung des Weihnachtsoratoriums von Heinrich Schütz in Dresden." Von Ernst Paul. — No. 11/12: „Buchstabe und Laut." Von Traugott Heinrich. — „Das monistische Harmoniesystem Capellen's." Von Oscar Schäfer.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG (Zürich) 1910. — 50. Jahrgang No. 1—18. No. 1: „Neues von Franz Liszt." Von J. M. K. Anekdoten, Aussprüche, Exzerpte aus der Liszt-Biographie von Göllerich. — No. 2: „Johannes Brahms und sein Violinkonzert." Nach seinem Briefwechsel mit J. Joachim dargestellt von Fritz Prelinger (Fortsetzung in No. 3). — No. 5: „Theodor Streicher." Von Paul Klanert. — No. 7: „Mathis Lussy." Zum Todestag des schweizerischen Gelehrten († 21. 1. 1910). Zitat des Aufsatzes von J. Eltlin im Luzerner „Vaterland". Biographie und Hinweis auf die Hauptwerke. — No. 10: „Einige Gedanken über unser Männergesangwesen." Von E. I. — No. 12: „J. Amberg." Von Fritz

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Prelinger. Würdigung des nordischen Komponisten, dessen Erfindungsreichtum lobende Erwähnung findet. — No. 13: „Christoph Schnyder." Ein Erinnerungsblatt von G. L. — No. 14: „Operetten." Von Albert Nef. Übersicht über die moderne Operettenliteratur. — „Karl Reinecke †." Von E. I. — No. 16: „Neue Beethoven-Literatur". Von Fritz Prelinger. — „Das Lied und seine Geschichte." Von E. I. Zum gleichnamigen Buche von W. K. von Jolizza. (A. Hartlebens Verlag, Wien-Leipzig.) — No. 17: (Festnummer zum 46. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.) „Die Entwickelung Zürichs zur Musikstadt." Von Ernst Isler. — „Richard Wagner in Zürich." Von A. Steiner. Interessante Beiträge zur Geschichte seines Züricher Aufenthalts. Von welcher Bedeutung die Schweizer Periode auf das Schaffen des Meisters war, erhellt aus seinen eigenen Worten: „Ganz bin ich nur, wenn ich bin, wenn ich schaffe. Laßt mich noch die Werke schaffen, die ich dort empfing, im ruhigen, herrlichen Schweizerlande, dort mit dem Blick auf die erhabenen, goldbekränzten Berge; es sind Wunderwerke und nirgends sonst hätte ich sie empfangen können. Laßt mich sie vollenden, dann bin ich fertig und erlöst." — „Das Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins vom 9. bis 12. Juli 1882 in Zürich." Persönliche Erinnerungen von A. Niggli. — No. 18: „Der Gesangunterricht in der Volksschule mit besonderer Berücksichtigung der Unter- und Mittelklassen." Nach zum Teil neuen, wesentlich auf „Anschauung" gegründeten Gesichtspunkten von Moritz Vogel. Inhaltsbesprechung seines gleichnamigen Buches. (Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich.)

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin) 1910. — No. 27—52. No. 27: „Das Münchener Strauß-Fest." Von Oskar v. Riesemann. Bericht. — „Über Regers 100. Psalm." Anführung einer Kritik Walter Niemanns in den „Leipziger Neuesten Nachrichten", die den bemerkenswerten Versuch macht, dem Werke gerecht zu werden und ihm doch fundamentale Schwächen nachzuweisen. — „Karl Hopfe †." Von Adolf Keller. — No. 28: „Musikalische Glossen aus Italien." Von Josef Schneider. — No. 29: „Der Musiker im Londoner Salon." Eine Ferienplauderei von H. W. Draber. Kritik des englischen Gesellschaftslebens in seiner Berührung mit den Künstlern. Unter anderem heißt es: „In diesen Kreisen bieten die Privatangelegenheiten der Gäste so reichlichen Stoff zur fortgesetzten Unterhaltung, daß sie selbst während der Musik nicht stockt. Dementsprechend behandelt man auch die Künstler, von denen man weiß, daß ihre Moral eine andere [?!] ist, als die eigene; denn gleich nach den Manieren kommt die Moral. Man sagt, daß Paderewski einmal im Begriffe war, auf seine 1000 Guineen zu verzichten, weil er die — Hintertreppe [auch ein Kulturbild aus dem 20. Jahrhundert!] hinaufgehen sollte, doch man wollte ihn nicht missen und gab ihm die Vordertreppe frei! [Na also!] In den ‚homes' der gutbürgerlichen Gesellschaft von Wirt und Gästen als ‚ihresgleichen' angesehen, pflegt der eingeladene Künstler seine Vorträge mit einem ‚speech' einzuleiten, um zu erklären, wie er gewisse Stellen — die bekanntesten natürlich — auffaßt, wobei er Gelegenheit hat, zu zeigen, was ihm besonders ‚liegt'. Der Mann kann den größten Unsinn machen: man glaubt ihm alles." — „Von einem Regerianer." Entgegnung auf den Artikel Niemanns in No. 28 von Karl Hasse. — No. 30: „Zur Salzburger Mozart-Feier." Von August Spanuth. — „Studienbuch von Gottfried Galston." Von Ferruccio Busoni. — No. 31: „Zur Salzburger Mozart-Feier im ersten Stadium." Von August Spanuth. Kritik einer „Don-Juan"-Aufführung. — No. 32: „Die Salzburger Mozart-Feier." Von August Spanuth. Weiterer Bericht des Festes. — „Die Konzerte der Mozartfeier." Von Friedrich Spiro. — „Mozart und Österreich." Von Josef Schneider. —

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

No. 33: Konzertprogramme der Solisten." Von H. W. Draber. Zur Misere unseres Konzertlebens. — No. 34: „Bezahlende Solisten." Von August Spanuth. Im Anschluß an die Besprechung dieses unwürdigen Zustandes erhebt Autor die Frage: „Was wäre wohl die beste Bezeichnung für das Geld, das der Solist an die Konzertinstitute bezahlt? ‚Honorar' läßt sich's doch nicht nennen." Siehe einen weiteren Artikel in No. 35. — No. 35: „Gustav Mahlers Achte Symphonie." Eine Inhaltsangabe von H. W. Draber. — No. 36: „Über Operntexte." Von E. Mensch. Dem Verfasser erscheint „die gesunde, lebensfähige Entwickelung der modernen Oper unweigerlich gebunden an die Entstehung des Textbuches, das die Knappheit und Kürze der Mozartschen Libretti mit der zwingenden poetischen Logik vereint, die die gebildeten Hörer heutzutage nicht mehr missen wollen." — No. 38: „Gustav Mahlers Achte Symphonie." Von August Spanuth. Kritische Besprechung anläßlich ihrer Erstaufführung in München. — „Das französische Musikfest in München." Von August Spanuth. Fortsetzung in No. 39. — No. 40: „Felix Draeseke." Von August Spanuth. Charakterisierung des Tonsetzers und seiner Kunst. „Den Mut seiner eigenen innersten Überzeugung zu haben, das ist Draesekes schönster Ruhm, das ist die große Lehre, die seine Laufbahn der Mitwelt gibt. Für dieses seltene Beispiel [seiner Überzeugungstreue] gebührt ihm der Dank der Mitwelt, einerlei, ob die Zukunft entscheiden wird, daß Draeseke in seiner Abneigung gegen die modernen Verkünder des Häßlichen (wie er sie nennt) fehlgegangen ist oder nicht." — No. 41: „Camille Saint-Saëns." Zu seinem 75. Geburtstage. Von H. W. Draber. — No. 43: „Der Vater des Komponisten." Eine interne Angelegenheit des Musikschriftstellers und Mitarbeiters der „Signale", Julius Korngold, bei der eine diesem nicht genehme Kritik (in den „Signalen") über ein Werk seines Sohnes eine Rolle spielt, findet darin ihren Abschluß, daß Dr. Korngold auf die weitere Mitarbeit an den „Signalen" verzichtet. — No. 44: „Wie sollen wir schreiben?" Einem usikalische Zeitfrage von Walter Niemann. Nach des Autors Ansicht leidet das heutige Musikschriftstellertum an dem überwiegenden philologischen Können vor dem künstlerischen. Er hält die Schreibweise Muthers vergleichsweise vor, der gezeigt habe, daß die Kenntnis der Kunsthistorie zwar nützlich, nie aber zur richtigen und unbefangenen Einstellung des Menschen zum Kunstwerk tauglich sei. „Wer die Brücke zwischen Werk und Laien schlagen will, muß nicht nur mit der Wissenschaft der Form, Geschichte, Architektur und Ausbau gründlich Bescheid wissen, sondern er muß zugleich ein warmherziges Künstlerherz, ein tief und divinatorisch in den Kern des Werkes eindringendes Dichterauge besitzen. Und das ist es, was keine Gelehrsamkeit, kein noch so ernster Wille schaffen kann, was vielmehr im Menschen vorhanden sein muß." Das Wort Menzels: „Wir hätten eine bessere Kunst, wenn wir eine bessere Kritik besäßen" findet auch auf die Musik entsprechende Anwendung. — No. 45: „Zur Ökonomie der kritischen Berichterstattung." Von August Spanuth. Verfasser meint von gewissen Zeitschriften, daß sie ihrem kritischen Besprechungsteil einen viel zu breiten Raum gewährten und allzu getreulich alle „Begebenheiten" notierten. Ob dieses Verfahren ratsam und zweckmäßig sei? (Das richtet sich gänzlich nach der Bedeutung der Zeitschrift und der Zahl ihrer Leser und ist lediglich Frage des Prinzips, ob das umfassende musikalische Leben in seiner Gesamtheit oder nur in extenso [also unterschiedlich] einen kritischen Niederschlag finden soll. Auch sei nicht geleugnet, daß in der kritischen Gegenüberstellung mehrerer Referate über dasselbe Objekt ein bestimmter Reiz liegt.) — „Busoni als Erfinder einer neuen Notenschrift." Von Karl Thiessen. Busoni weist jeder Halbstufe der Tonleiter einen Raum auf und zwischen den Zeilen des ge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bräuchlichen fünfzeiligen Systems an und will damit alle Komplikationen der Zusätze ♯ und ♭ aufheben, auch schlägt er für die Notenwerte neue Modifikationen vor. Verfasser erhebt gegen diese Neuerungen wesentliche und nicht unbegründete Bedenken. — No. 46: „Wilhelm Friedemann Bach." Von Hugo Leichtentritt. — No. 48: „Vom Stundengeben und -nehmen." Von Amadeo von der Hoya. Lesenswerte pädagogische Erwägungen. „Der Unterrichtsbetrieb hat sich vielfach zu einem musikalischen ‚collegium musicum' nach dem Rezept Mephistos entwickelt. Es wird dem Lernenden nicht nur der Geist, sondern auch das Empfindungsleben systematisch ‚dressiert', und zwar nicht selten mit Hilfe ‚spanischer Stiefel'. Geht alles gut, dann musiziert der Kandidat schließlich korrekt und genießt das Ansehen eines behördlich Konzessionierten." — No. 49: „In usum Delphini." Von August Spanuth. Zur „Herrichtung" der „Salome" für die Londoner Aufführung, die von der Eliminierung gewisser, den englischen Puritanismus störender Stellen behördlich abhängig gemacht worden ist. — „Römische Ausblicke." Von Friedrich Spiro. Zum musikalischen Festteil der anläßlich der 50jährigen Einigung des Königreichs Italien arrangierten Ausstellung. — No. 50: „Die verballhornte Salome in London." Von C. Karlyle. Siehe den Artikel in No. 49. — No. 52: „Angelo Neumann." Ein Nachruf von Ernst Rychnovsky.

Zeitfragen

DIE WAGE (Wien) 1910. — No. 5: „Zehn Jahre musikalische Volkserziehung." Von Max Vancsa. Übersicht über die segensreiche Tätigkeit des Wiener Konzert-Vereins und seines verdienstlichen Dirigenten Ferdinand Löwe. „Die Periode vor seiner Gründung war die Periode des Monopols und der Exklusivität. Es gab jahrzehntelang nur ein einziges Konzertorchester, die Philharmoniker, und nur sozusagen die ‚oberen Tausend' konnten sich den Luxus des Besuches dieser Konzerte leisten." Verfasser geht zum Schlusse auf die populären Konzerte ein, deren Bedeutung und erzieherischen Einfluß rühmend. „So bedeuten denn zehn Jahre Konzert-Verein zehn Jahre musikalischer Volkserziehung, und darum wird ein künftiger Geschichtsschreiber des Wiener Konzertwesens mit der Begründung des Konzert-Vereins eine neue Epoche beginnen müssen."

KUNSTWART (München) 1910. — No. 20: „Gustav Mahler". Von Georg Göhler. Eingehende Kritik des Künstlers. „Erste Voraussetzung für einen richtigen Standpunkt gegenüber dem Schaffen Mahlers ist, alles Vergleichen mit anderen ‚modernen Komponisten' zu unterlassen, überhaupt den Begriff ‚moderner Komponist' ganz auszuschalten und Mahler einfach als Individualität, als Persönlichkeit zu nehmen." Ferner sagt der Autor, auf den großen Instrumentationskünstler übergehend: „Es gibt keinen Komponisten der Gegenwart, bei dem der künstlerische Vorwurf und die gewählten Darstellungsmittel so durchaus adäquat wären." In dem Unprogrammatischen seiner Symphonieen, dadurch, daß er die reine Darstellung der Idee als die eigentliche Aufgabe der symphonischen Musik ansieht, sieht er sich in eins mit den großen Symphonikern, von denen er sich (mit Ausnahme Beethovens) „durch die Tiefe seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit den höchsten Problemen" unterscheidet, wie er in Wirklichkeit der einzige lebende Musiker ist, „der sich überhaupt an diese höchsten Aufgaben mit unerschütterlichem Ernst gewagt hat." Die Größe seiner künstlerischen Erscheinung ist so zu fassen, daß seiner immensen musikalischen Begabung „eine gleich große, tief innerliche, auf das Weltganze eingestellte Persönlichkeit" gegenübersteht. Gustav Kanth

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

178. **Paul Bruns**: Bariton oder Tenor? Ein lösbares Problem der Stimmbildung auf Grund neuer Entdeckungen. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Groß-Lichterfelde. (Mk. 3.—.)

Die allgemeinen Ansichten des Verfassers über Stimmtonbildung habe ich bereits in meinen Besprechungen seiner Schriften „Neue Gesangsmethode" und „Das Problem der Kontraaltstimme in der Musik" (2. Juliheft, 1. Septemberheft des siebenten Jahrganges) kritisch erörtert. Die damals gerügte begriffliche Unklarheit seiner Registerlehre wird durch die neue Schrift keineswegs gelichtet. Wenn er glaubt, durch systematische Ausbildung des von ihm angeblich entdeckten Hochregisters, d. h. der Fistelstimme des Mannes, gewaltige Umwälzungen bei jeder Männerstimme und in der ganzen Gesangspädagogik hervorrufen zu können, so wird er ebensowenig Zustimmung finden wie mit seinen Ausführungen über die Obertöne. Das von diesem Klangphänomen handelnde Kapitel IX wimmelt geradezu von Unrichtigkeiten. Helmholtz hat die Obertöne keineswegs entdeckt (S. 110), sondern nur festgestellt, daß die Klangfarbe auf der verschiedenartigen Zusammensetzung der Obertonreihe, dem Fehlen oder der Verstärkung einzelner Töne darin, beruht. Wenn der Verfasser gar von Helmholtz schreibt: „Die menschliche Stimme wird höchst selten bei seinen Untersuchungen erwähnt" (S. 110), so liegt der Verdacht nahe, daß er die klassische „Lehre von den Tonempfindungen" überhaupt nicht gelesen habe. Denn 24 lange Seiten dieses Werkes sind einer genauen Untersuchung der Vokalklänge gewidmet, worin klar nachgewiesen wird, wie durch verschiedenartige Gestaltung des Ansatzrohres der menschlichen Stimme eine resonatorische Verstärkung einzelner Obertöne hervorgerufen wird, wenn diese mit einem der Eigentöne der Mundhöhle zusammenfallen. Der „zweite Oberton Helmholtzscher Skala" ist keineswegs „die zweite Oktave vom Grundton", wie Bruns schreibt (S. 118); der von ihm gemeinte Ton gilt in der wissenschaftlichen Akustik als der vierte der Reihe, und der so sehr ins Ohr fallende Teilton der Duodezime, der dritte der Reihe, wird von Bruns überhaupt nicht erwähnt.

Die methodische Ausdehnung aller Frauen- und tiefen Männerstimmen auf einen Umfang von drei Oktaven ist durchaus als Phantasiegebilde zu bezeichnen. Gewiß gibt es einzelne Stimmen von so phänomenalem Umfang, aber für die künstlerische Verwendung genügt ein solcher von etwa zwei Oktaven vollkommen, wie er denn auch bei gut gebildeten Stimmen die Regel ist. Allerdings will auch der Verfasser das hohe Falsetregister in der Gesangskunst nicht verwerten, wohl aber als „wichtigen Faktor in der Tonbildung" (S. 47). Man fragt sich unwillkürlich, warum denn diese drei Oktaven, wenn sie wirklich „eine klanglich gleichartige, dynamisch durchaus nicht verschiedene, auch jedes dramatischen crescendos fähige" Reihe bilden (S. 56), nicht auch der praktischen Gesangskunst dienstbar gemacht werden sollen. Bruns teilt uns mit, daß die Kommission von Ärzten, der er seine Schüler vorgeführt hat, wohl den Umfang von drei Oktaven ohne hörbare Registerübergänge zugegeben, aber den einheitlichen Stärkegrad vermißt habe (S. 56 f.). Sollte aber dieses wunderbare Ergebnis des Einregisters nicht auch klanglich zu wünschen übrig lassen? Darüber dürften allerdings nicht Ärzte, sondern nur Tonkünstler entscheiden.

Der meines Erachtens grundsätzlich falsche Standpunkt des Verfassers zeigt sich darin, daß er den Wert der „Methode" überschätzt und auf künstlichem Wege der Menschenstimme die wunderbarsten, unerhörtesten Leistungen entlocken zu können glaubt, während es doch nur Aufgabe des Unterrichtes und der Übung sein kann, die im Keim schon vorhandenen, schlummernden Kräfte zu wecken und von Widerständen zu befreien. Wie darf man den Wahn hegen, in einer Kunst, die mit der Körperlichkeit wie mit dem Seelenleben des Menschen so eng verknüpft ist, in der schon seit drei Jahrhunderten die höchsten technischen Leistungen entfaltet worden sind, neue, grundstürzende „Entdeckungen" machen zu können! Gewiß, die Naturstimme kann und soll aufs feinste geschult und gebildet werden, um zur Kunststimme zu reifen, aber daß sie erst „durchgreifende Veränderungen und Umwälzungen" erleiden müsse (S. 101), um künstlerisch brauchbar zu werden, wird keiner zugeben, der je den ursprünglichen Reiz einer wieder zur Natur gewordenen Gesangskunst empfunden hat. Der Resonanzkörper der Menschenstimme ist keineswegs „von Natur höchst unfertig und unvollkommen" (S. 111), sondern gleich dem Kehlkopf und den Stimmbändern eins der vollendetsten Gebilde der Natur, wenn er auch nicht in dem Sinne wie die Schallräume der Instrumente als unwandelbare, gegebene Größe zu betrachten ist. Seine ergiebigste Ausnutzung ist Sache der Übung, die aber niemals so weit getrieben werden sollte, daß sie „eine unglaubliche Muskelspannung an den Wandungen des Schädels" oder „ein Gefühl wie Taumeln und Schwanken" (S. 49 f.) auslöst.

Die Frage des Titels, ob eine Männerstimme Bariton oder Tenor sei, ist in vielen Fällen überhaupt nicht zu entscheiden. Denn die Natur erzeugt vom tiefsten Baß bis zum höchsten Sopran eine lückenlose Reihe von Stimmvarietäten, darunter auch unzählige Baritontenöre, bei denen keine menschliche Weisheit bestimmt behaupten kann, ob sie den mittleren oder den hohen Männerstimmen zuzuzählen seien. Brennend wird die Frage für den einzelnen nur dann, wenn er berufsmäßig auf der Bühne oder im Konzertsaal ein bestimmtes stimmliches Fach vertreten will. Indes ist auch auf der Bühne dem Begriff Tenor ein sehr weiter Spielraum gegeben, und man kann getrost behaupten, daß Baritonpartieen wie Luna und Heiling mit der Tenorpartie des Max im „Freischütz" mehr stimmliche Verwandtschaft haben als etwa die Tenorpartieen des Siegmund und des George Brown oder Chapelou untereinander. Die Behauptung des Vorworts, daß erst das moderne Musikdrama eine besondere Gattung von Tenorstimmen zum Leben erweckt habe, die ehedem unbedenklich als „hohe Baritone" galten, läßt sich durch den Hinweis auf

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Webers Max und Abu Hassan leicht widerlegen. Ebensowenig wird man dem Verfasser beipflichten, wenn er für die Umwandlung vom Bariton zum Tenor „mindestens zwei Jahre ernsten Tonstudiums" verlangt. Nicht nur Jean de Reszke, der acht Jahre öffentlich mit Erfolg Bariton gesungen hatte, sondern auch andere brachten diese Metamorphose in viel kürzerer Zeit fertig Daß Bulß und Scheidemantel von Natur Tenöre gewesen seien, ist eine ganz subjektive Behauptung; sie waren Baritonisten mit ungewöhnlich glänzender Höhe, und wenn sie vorzogen es zu bleiben, so werden sie dafür zweifellos ihre guten stimmlichen Gründe gehabt haben. Wohl ihnen, daß sie nicht einem auf tiefsinnige Theorieen und spitzfindige Methoden eingeschworenen „Tonbildner" in die Hände gefallen sind! Ernst Wolff

179. **Hugo Riemann:** Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert. Paläographische Studie mit Übertragung von 70 Gesängen des Andreas von Kreta, Johannes Damascenus, Kosmas von Majuma, Johannes Monachus u. a. Mit acht photographischen Faksimiles aus Handschriften des 10. bis 13. Jahrhunderts. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1909. (Mk. 5.—.)

Riemann, der soviel in der Erforschung der griechischen, der Mensural- und Neumennotationen geleistet hat, bringt hier eine neue wichtige Studie zur Geschichte der Notenschrift und wird am besten gleich selbst zitiert (S. 33f.): „Ein Hauptgrund dafür, daß die Versuche, die byzantinische Notierung zu enträtseln, so lange ergebnislos geblieben sind, ist wohl die falsche Voraussetzung gewesen, daß dieselben mit der abendländischen Neumenschrift, wie letztere in Notierungen seit dem 9 Jahrhundert vorlag, in der Wurzel identisch sein müßten. Daß sie das durchaus nicht sind, daß sie vielmehr in ihren letzten Elementen prinzipiell sich von der Neumenschrift unterscheiden, ist eine überaus wichtige Feststellung, welche für alle weitere Detailforschung erst einmal den Blick freimacht. Der prinzipielle Unterschied besteht darin, daß die Neumenschrift ursprünglich nicht die Intervalle der Tonhöhenveränderung anzeigt, die byzantinische Notenschrift dagegen von Hause aus in ihrem Kerne gerade eine Intervallschrift ist. Beide Notierungssysteme kommen zwar darin überein, daß sie Steigen und Fallen der Tonhöhe durch direkt anschauliche Zeichen zu versinnlichen suchen; die Wege, die sie dabei im Detail einschlagen, gehen aber von allem Anfang an sehr stark auseinander." Für die älteste Form der byzantinischen Notenschrift sind leider keine theoretischen Erläuterungen mehr vorhanden. Um jene nach Möglichkeit zu ergründen, geht daher Riemann von den zum großen Teil identischen oder ähnlichen Formen aus, für welche die sogenannten Papadiken den Schlüssel geben. So behandelt der Autor zunächst die Notierung um 1300 und die runde Notierung des 13. bis 14. Jahrhunderts ohne die großen Hypostasen; sodann die feine Strichpunktnotierung des 12. und 13. Jahrhunderts; darauf die Notierung des Fragments von Chartres und endlich die Notierung des Athos. Kodex Laur. B 32 S. Athan. (c. 1000). Diesen Kapiteln vorauf gehen nächst dem kurzen Vorwort solche über die Nomenklatur und die Tonlage der acht *Ἤχοι*, die Phthoren der Echoi, die Rhythmik der byzantinischen Kirchengesänge und die byzantinische Notenschrift. Das letzte Kapitel bringt eine Gesamtübersicht über die byzantinische Notenschrift in den verschiedenen Epochen mit einer vergleichenden übersichtlichen Tabelle sämtlicher hier in Betracht kommenden Tonzeichen. — Durch die Entzifferung der alten Notenschriften, die zu den schwierigsten wissenschaftlichen Tätigkeiten gehört, werden uns längst verloren geglaubte alte Gesänge in Urgestalt oder im Laufe der Jahrhunderte veränderter Form wieder zugänglich gemacht, was nicht nur für die Musiktheorie, sondern schließlich auch für die praktische Musik gewiß sehr bedeutsam werden kann. Riemann entziffert in vorliegendem Bande allein 70 alte Gesänge bekannter und berühmter Komponisten aus jenen alten Zeiten! Das letzte Wort in der Entzifferung der vielen und so verschiedenartigen alten Notenschriften, besonders aber in den byzantinischen, ist noch lange nicht gesprochen; aber Riemann meint hierzu, sich selbst tröstend: „Gewiß bin ich gefaßt, daß manches Detail meiner Darstellung noch weiter geklärt werden kann, daß einzelne Annahmen bestritten und vielleicht widerlegt werden können. Aber ich bin zufrieden, wenn meine Darstellung als Grundlage weiterer Detailforschungen verwendbar ist, wenn nicht mehr ins Blaue hinein behauptet und vermutet wird, sondern eine reelle Basis gefunden ist, von der aus weiter mit Vorsicht und Gewissenhaftigkeit geforscht werden kann." Kurt Mey

180. **W. D. Korganoff:** Beethoven. Eine biographische Studie. Verlag: M. O. Wolf, Moskau.

Diese biographische Studie in russischer Sprache umfaßt nicht mehr und nicht weniger als 936 Seiten in Quartformat. Der Verfasser hat sein Buch genau nach dem Muster der vor einigen Jahren erschienenen Tschaikowsky-Biographie angelegt, d. h. sämtliche Briefe Beethovens übersetzt, in chronologischer Reihenfolge zusammengestellt und diese Arbeit dann vermittelst eines verbindenden Textes aus einer Briefsammlung in eine „biographische Studie" verwandelt. Seine Gewissenhaftigkeit schützt ihn dabei vor groben Fehlern. Vielleicht um dem Geschmacke des großen Publikums Rechnung zu tragen, ist dem Anekdotischen mehr Aufmerksamkeit zugewandt, als unumgänglich notwendig gewesen wäre. Da von der ernst zu nehmenden Beethoven-Literatur kaum irgend etwas ins Russische übersetzt ist, wird man in russischen Musikerkreisen das Korganoff'sche Buch mit berechtigter Freude willkommen heißen. Die nicht ganz leichte Aufgabe, die charakteristische und eigenartige Sprache der Briefe Beethovens im Russischen wiederzugeben, ist dem Verfasser recht gut gelungen. Einen wertvollen Anhang des Buches bildet die sehr vollständige und übersichtlich zusammengestellte Bibliographie, in der jedes angeführte Werk dem Inhalt nach kurz skizziert ist. Überflüssig ist nur die sehr persönlich gefärbte Kritik, mit der Korganoff hin und wieder nicht nur die Werke der Beethovenschriftsteller, sondern auch ihre Persönlichkeit (z. B. Weingartner) bedenkt.

Dr. Oskar v. Riesemann

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

181. **Robert Franz:** Gesammelte Schriften über die Wiederbelebung Bachscher und Händelscher Werke. Mit einem Begleitwort des . . . Prof. O. Reubke . . . und . . . Notenbeispiele[n] herausgegeben von Robert Bethge. Verlag: C. F. Leuckart, Leipzig 1910. (Mk. 1.50.)

Die Herausgabe der Franzschen Einleitungen in seinen Ausgaben älterer Musikwerke darf als ein ebenso nötiges wie verdienstvolles Unternehmen bezeichnet werden, weil der Kernpunkt der ganzen Streitfrage immer und immer wieder verdunkelt und entstellt wird. Leider entspricht aber die vorliegende Ausgabe der geistvollen kleinen Aufsätze des großen Künstlers nicht nach allen Richtungen hin den an eine derartige Arbeit zu stellenden Anforderungen. Der Franzsche Text ist sorgsam gewahrt, Anmerkungen sind nur da, wo sie absolut nicht zu umgehen waren, beigegeben worden. Auch das, was Reubke in seiner Einführung in die Schrift sagt, ist durchaus lesens- und beachtenswert, aber es genügt doch nicht ganz, meine ich. Zweckdienlich und wünschenswert wäre mir erschienen, wenn Reubke oder Bethge auch die Zeugen gegen Franz, nicht bloß einige der für Franz eingetretenen Männer aufgeführt, kurz, die ganze Frage in ihrer historischen Entwickelung dargelegt hätte. Das ist nun leider nicht geschehen, wird aber bei einer, vielleicht weniger passenden Gelegenheit unbedingt nachgeholt werden müssen. Wilibald Nagel

182. **Wilhelm Altmann:** Kammermusik-Literatur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig. (Mk. 2.40.)

Eine Sammlung sämtlicher Kammermusikwerke in solcher Vollständigkeit und Übersichtlichkeit, wie sie Prof. Altmann, der verdienstvolle Vorsteher der Deutschen Musiksammlung bei der Königlichen Bibliothek in Berlin, in der vorliegenden, mit größter Gewissenhaftigkeit und seltener Sachkenntnis verfaßten Arbeit zusammengestellt hat, hat uns bisher gefehlt. Um so freudiger ist das Erscheinen seines Buches zu begrüßen. Wir finden darin auf 134 zweispaltigen Seiten katalogmäßig geordnet nach der Zusammenstellung der Instrumente, was seit dem Jahre 1841 an Kammermusikliteratur im Buchhandel erschienen (nicht etwa komponiert) ist. Die erste Abteilung behandelt die Werke für Streich- und Blasinstrumente ohne, die zweite solche mit Klavier. Solosonaten für ein Instrument allein sind vorläufig noch nicht aufgenommen. Die Bezeichnung nach Opus, Tonart, Erscheinungsjahr und Verlag ist streng durchgeführt. Die Vollständigkeit ist, soweit es die seriöse Literatur anbelangt, gewahrt. Nicht weniger als 1066 Streichquartette sind z. B. aufgezählt. Da werden, sollte man meinen, unsere Ensembles frischen Stoff für ihre Programme finden. Daß auch Arrangements und pädagogische Ensemblestücke aufgenommen wurden, ist nur anzuerkennen, vielleicht könnten diese aber irgendwie separiert werden, denn manchen salonmäßigen Duetten und simplen Stücken in der ersten Lage tut man mit der Bezeichnung „Kammermusik" zu viel Ehre an. Trotzdem der Verfasser erklärt, die Preisangaben wären oft sehr schwer zu beschaffen gewesen, wäre es doch praktisch gewesen, die Preise, soweit bekannt, anzugeben. Der Geldpunkt spielt ja auch in der Kunst eine große Rolle. Auch kann man an ihm oft (nicht immer) den Umfang des Werkes ermessen, ebenso wie aus der Angabe der Anzahl der Sätze, die bis jetzt auch noch fortgeblieben ist. Mit Hilfe der Verleger ließe sich das sicherlich später nachholen. Auf jeden Fall aber ist das Buch schon jetzt jedem Musikalienhändler und Kammermusikspieler (Künstler wie Laien) als Nachschlagewerk als unentbehrlich zu empfehlen. Hugo Schlemüller

MUSIKALIEN

183. **Jan van Gilse:** Variationen über ein holländisches Liedchen für Orchester. Verlag: A. A. Noske, Middelburg. (Part. Mk. 12.—.)

Die hohe Kunstform der Variation wird ebenso wie die der Fuge besonders in gegenwärtiger Zeit, wo schrankenloses künstlerisches Sichausleben zum Gesetz erhoben erscheint und Eigene und Neuerer wie Spargel aus dem Boden hervorschießen, einen immer zuverlässigen Prüfstein für wahrhaftes Können und die gezügelte Phantasie des Tonsetzers bilden. Unter „Variationen" verstehe ich, im Gegensatz zu manchem „Neutöner", natürlich jene Kunst der Veränderung, die selbst bei höchster rhythmischer oder modulatorischer Freiheit die Beziehung zum Thema nicht verliert und ihren, wenn auch entferntesten Zusammenhang mit diesem keinen Augenblick verleugnet oder gar aufgibt. In diesem Sinne verdient das vorliegende Werk Gilse's, der schon mit früheren Arbeiten den Beweis tüchtiger Kunstübung erbracht hat, einige empfehlende Worte. Das harmlos-hübsche Thema, das zum Nikolausfest in Holland von Kindermund tönt, erfährt hier reiche und reizvolle Umspielungen und Verwandlungen, die sich logisch entwickeln und sich zu einer schön geformten und gut disponierten Gesamtheit runden. Dabei wird stets der Kindlichkeit des Themas gedacht und falsches, hier ganz übel angebrachtes Pathos oder Stimmungen, die dem Kindergemüt in nichts gleichen, vermieden. Der Schluß bringt noch ein zweites Nikolaus-Lied, das zwar zu dem ersten in nur äußerlicher Beziehung steht, doch wirksam und kräftig das hübsche, erfindungs- und abwechslungsreiche Werk beendet.

Gustav Kanth

184. **Ferdinand Rebay:** Gesänge für Frauenchor. Lieder aus Reimanns Deutscher Liedersammlung für vier Frauenstimmen mit Klavierbegleitung. op. 30. (Part. Mk. 0.60 und 1.—; Stimmen je 15 und 20 Pf.) — Lieder für gemischten Chor a cappella: Neue Weisen auf alte Worte. op. 31. (Part. Mk 1 — und 1.20., Stimmen 15 und 20 Pf.). Verlag: Gebr. Hug & Co, Leipzig und Zürich.

Die Frauenchöre nach Melodieen aus Reimanns bekannter Sammlung sind hübsch gesetzt und mit einer reizvollen, unaufdringlichen Begleitung versehen. Man wird das alte liebe Volksgut dieser Liedchen auch in dieser Form willkommen heißen. Die frischen Weisen und meist lustigen, von echtem Volksempfinden durchströmten Verse müssen bei gutem Vortrag ausgezeichnete Wirkung tun. — Die a cappella-Chöre auf alte volks-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

tümliche Texte sind ebenfalls anspruchslos gehalten und treffen meist mit Geschick den schlichten Ton, der hier am Platze ist. Einige harmonische Wendungen erscheinen mir etwas zu schwer für den Stil, zum Teil gesucht. Der dritte Chor ist offenbar durch Stichfehler (fehlende Versetzungszeichen) entstellt.

185. **Philipp Gretscher**: Drei Lieder für dreistimmigen Frauenchor und Klavier. op. 63. (Part. je 1.80; Stimmen je 20 Pf.). Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. — Drei leichte Gesänge für dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung. op. 52. (Part. Mk. 1.— und 1.20, Stimmen je 15 Pf.) Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Sachen für den Damengeschmack von vorgestern. Sehr süß und von jener fatalen Niedlichkeit, auf die man als Reaktion den Ausruf „Ach, wie reizend!“ erwartet. Das relativ beste ist „Wie wundersam ist dies Verlorengehn!“ (op. 63 No. 3) auf Karl Stielers schöne Worte, das einen ernsteren Ton anschlägt, und auch das Wiegenlied (op. 59 No. 1) mag brauchbar erscheinen, wenngleich Clemens Brentanos wunderfeines Gedicht arg ins kleine gezogen scheint.

Dr. Ernst Neufeldt

186. **Claude Debussy**: Préludes pour Piano (1er Livre). (Fr. 10.—) — „La plus que lente“. Valse pour Piano. (Fr. 2.—.) Verlag: A. Durand & fils, Paris 1910.

Debussy ist einer von denen, die am eifrigsten daran sind, die Formkunst aufzulösen und ihre Elemente allein, ohne die ordnenden tonräumlichen und zeitlichen Faktoren zu verwerten. Eine Art Rückkehr zur Natur, die aber hier nichts als das kranke Sehnen eines überreizten ermüdeten Hirns ist, bedeutet seine Musik. Insofern sie weder erklügelt, noch in ihrer Art technisch unbeholfen erscheint, sondern sich in allem als der Ausdruck eines, wenn auch überraffinierten, so doch keineswegs unpoetischen Empfindens zu erkennen gibt, kann man sie wohl gelten lassen. Aber vor dem Genuß einer solchen Kunst warne ich, wie vor dem des Absinths; nur hin und wieder wird man sich etwas davon zu Gemüt führen wollen. Unter den Préludes sind aparte Stücke, wie gleich das erste: „Danseuses de Delphes“, oder „Les Collines d'Anacapri“, ganz besonders „La fille aux cheveux de lin“. Andere Stücke, wie „Voiles“ oder „Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir“ erscheinen mir ganz sinn- und gefühllos. Ähnliches bringt jeder zustande, wenn er wahllos auf dem Klaviere herumpatscht und die Zufallsakkorde auf dem Pedal schwimmen läßt. Ein feines Stück, das auch fast wie normale Musik klingt, ist der Walzer „La plus que lente“. Bei ihm, wo es sich um meist noch faßbare Akkorde handelt, hat man auch seine Freude an der künstlerischen Delikatesse des Satzes, durch die sich Debussy von den meisten „Neutönern“ angenehm unterscheidet.

187. **Claude Debussy**: „Le Promenoir des deux Amants.“ Poème de Tristan Lhermite, pour Chant et Piano. Verlag: Durand & fils, Paris 1910.

Debussy hat Lieder mit echten Melodieen geschrieben. Die drei Stücke dieses Heftes gehören freilich nicht zu den Gesängen dieser Art. Die Gesangstimme ist zumeist rezitierend behandelt, und das Klavier schwelgt in den bekannten tonmalerischen Effekten, die kaum noch eine harmonische oder rhythmische Fassung zeigen. Dem Publikum kann man solche extravaganten Stücke nicht empfehlen.

188. **Constanz Berneker**: Chorwerke: Drei geistliche Lieder für gemischten Chor a cappella. — „Gott unsere Zuflucht“. Kantate für Chor, Soli und Orchester (Orgel). — „Das Heidekind“ für Sopran-Solo, gemischten Chor und Pianoforte. — „Brautlied“. Duett für Sopran und Tenor mit Begleitung der Orgel. Verlag: Carl Giessel jun., Bayreuth. — Chorgesänge aus Schillers „Braut von Messina“ für Männerchor, Soli und Orchester (Klavierauszug). Verlag: Gesellschaft zur Verbreitung der Werke C. Bernekers, Königsberg i. P.

Für den 1906 verstorbenen Königsberger Komponisten beginnt man jetzt energisch einzutreten durch Herausgabe und Aufführung seiner Werke, die zu seinen Lebzeiten kaum über den Kreis seiner Heimat gedrungen sind. Aus den vorliegenden, oben angezeigten Werken gewann ich den Eindruck, daß Berneker ein tüchtiger Meister ist, der wohl leicht größere Anerkennung hätte erreichen können. Immerhin darf man sich nicht verhehlen, daß Leute seines Ranges (mein Urteil stützt sich dabei nur auf die vorliegenden Werke) auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht eben selten waren. Berneker ist ein großes Formtalent, besonders im ausgedehnteren Chorsatze. Seine Erfindung hält sich zwischen der Art Mendelssohns und Wagners. Seine Satztechnik ist bedeutend, aber keineswegs meisterlich gewählt im Maße eines Brahms oder Kiel. Gegen den Komponisten nimmt mich seine stellenweise allzu gefühlsselige Art ein. Sein Empfindungsleben wurzelt zu sehr im Alltäglichen und erhebt sich eigentlich nie darüber, das geht schon aus seiner Textwahl hervor. Das Gedicht vom Heidekind ist nur mit jenen schrecklichen Bildern im Stile Sichels zu vergleichen, und die Musik hat gleichfalls viel von diesem unerträglichen Parfüm. Weit bedeutender sind die Chöre zu Schillers „Braut von Messina“ empfunden. Aber der unüberbrückbare Abstand zwischen Schiller und Berneker bleibt störend. Auch der Kantate „Gott unsere Zuflucht“ haftet ein Mangel an Kraft an. Am besten gefallen mir die drei Chorlieder, schön gesetzte, äußerst wohlklingende Stücke, und das Brautlied, in dem man sich die schmachtend-erotische Stimmung gefallen lassen kann.

Hermann Wetzel

189. **Alfred Schilling**: Zehn größere Vorspiele für die Orgel. Werk 12. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Mk. 2.50.)

Der Komponist erweist sich in erster Linie als tüchtiger Kontrapunktiker; er beherrscht die Formen des Orgelchorals in bemerkenswerter Weise und bietet dem Spieler dankbare Registrieraufgaben von nur mäßiger technischer Schwierigkeit. Die Stücke, zweifelsohne Früchte sehr gründlichen Studiums und ernsten Wollens, treffen die Stimmung der Choräle gut und sind fast ausnahmslos im Gottesdienst verwendbar. Als besonders gelungen sind No. 1, 6 (im Piuttischen Stile), 8 und 9 zu bezeichnen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

190. **Paul Gerhardt:** Fuge g-moll für Orgel. Werk 11, No. 2. Verlag: A. Coppenrath, Regensburg. (Mk. 2.50.)

In unaufhaltsamer Steigerung kämpft sich die Fuge aus düsterer Stimmung durch leidenschaftliches Ringen empor zu helleren Tönen. Alle Fugenkünste, wie Engführungen, Umkehrungen, rhythmische Umbildungen hat der Komponist mit Geschick und Erfolg ins Treffen geführt. Das sehr charakteristische Thema mit dem Septimensprung nach oben und den schwer herabziehenden synkopierten Skalenschritten wächst, im Kampfe erstarkend, allmählich zu erhabener Größe und führt zuletzt über einem Orgelpunkt in Umkehrung durch aufwärts strebende Schritte zum sieghaften Abschluß. Eine klagende, chromatisch absteigende Tonkette tritt im Verlaufe des Stückes thematisch bedeutsam hervor. Trotz stellenweise starker Vollgriffigkeit ist die Fuge echt orgelmäßig geschrieben und ohne übergroße Schwierigkeit spielbar, wenngleich alle Routine eines erfahrenen Spielers in bezug auf Registrierung und das Vorhandensein einer modernen Konzertorgel zur wirksamen Ausführung Voraussetzung sind. Gerhardts Tonsprache steht trotz sehr ausgiebiger Verwendung der Chromatik der neuesten Richtung der Orgelkomposition weniger nahe als derjenigen, die etwa durch die Namen Piutti, Fährmann, Bartmuß gekennzeichnet ist.

191. **Constanz Herneker:** Präludium e-moll für Orgel. Verlag: Carl Giessel jun., Bayreuth. (Mk. 2.—.)

Ein nicht schwer ausführbares, dabei bis auf wenige Stellen durchwegs ausdrucksvolles hymnenartiges Stück, das der Beachtung wert ist. Die homophone Satzweise herrscht vor. Eine Gliederung in drei Teile macht den Aufbau übersichtlich; im ersten und dritten breit dahinströmenden Abschnitt dominiert eine chromatisch absteigende Skala und gibt Anlaß zu interessanten harmonischen Kombinationen, während der mittlere, mehr diatonische, durch rhythmische Belebung sich abhebt. Zur Einleitung eines Konzertes oder einer ernsten kirchlichen Feier ist das Stück gut verwendbar.

192. **Hermann Ernst Koch:** Partite und Doppelfuge über „Jesu meine Freude." Werk 10. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 3.—)

Koch nimmt mit Erfolg die von Meistern, wie Böhm, Walther und Bach gepflegte Form der Choralpartita auf und zeigt ein feines Stilgefühl für diese Gattung. Auf ein kurzes einleitendes Grave folgen vier in ihrem Charakter dem poetischen Inhalt der vier ersten Verse des Kirchenliedes nachempfundene Bearbeitungen des Chorales. Während die erste in der Harmonik neuere Einflüsse (Reger) verrät, sind die übrigen drei mehr nach Bachschem Muster entstanden (in der zweiten findet sich das Bachsche „Motiv der friedvollen Seligkeit"). In der vierten ist der Cantus firmus in Böhmscher Manier in kleine Notenwerte aufgelöst. In der das Ganze krönenden Doppelfuge, die in lebhaften Sechzehnteln dahinfließt, wird der fünfte Vers durchgeführt („Weicht, ihr Trauergeister"). In der Erfindung der beiden Themen, zu denen sich der Choral gesellt, hat Koch besonderes Glück gehabt, und bekundet großes kontrapunktisches Können neben formaler Gewandtheit, der gegenüber einige mituntergelaufene Härten kaum ernstlich ins Gewicht fallen. Alles in allem die äußerst tüchtige Arbeit eines Organisten, der für sein Instrument zu schreiben versteht und auf das Interesse seiner Kollegen berechtigten Anspruch hat.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

193. **Arnold Mendelssohn:** Sechs Lieder. Ohne Opuszahl. Verlag: C. F. Peters, Leipzig. (je Mk. 1.—.)

Aus Goethes Gedichten hat der Komponist sich seine dichterischen Unterlagen gesucht. In „Sankt Nepomuks Vorabend" ist das Glockenläuten deutlich, aber doch nicht aufdringlich angedeutet, die Melodie ist am Anfang und Schluß klar und ruhig, voll gemessener Feierlichkeit, in der Mitte wird sie etwas geschraubt. Reizend, von rokokoartiger Anmut in Melodie und guitarrenähnlicher Begleitung erfüllt, ist das Liedchen „An seine Spröde", worin die „Blum' und Koloratur" auf der drittletzten Textsilbe besonders reizvoll, leicht humoristisch und doch ganz natürlich wirkt. Das gedankenschwere Gedicht „Selige Sehnsucht" als Lied im landläufigen Sinne zu komponieren, konnte natürlich einem so feinfühlenden Musiker, wie Arnold Mendelssohn, nicht in den Sinn kommen. Er beginnt mit einer getragenen Deklamation, wobei eine Figur von zwei chromatischen Achteln in der Begleitung das Sinnen und innere Schauen charakterisieren soll. Vor den Worten „Keine Ferne macht dich schwierig" tritt eine lebhafte Bewegung ein, während der Schluß wieder ernsthaft, doch nicht ohne Belebung gehalten ist und ein ausdrucksvolles, längeres Nachspiel das Ganze abschließt. Doch habe ich den Eindruck, daß gerade dieses tiefphilosophische Gedicht Goethes sich für die musikalische Behandlung sehr wenig eignet. Da ist's mit dem Lied des Türmers „Lynkeus" ein ganz ander Ding; das atmet in jedem Worte Musik, und so ist es auch diesem Komponisten ganz prächtig gelungen, nur finde ich das Tremolo, das mit der Vortragsbezeichnung „feurig" beginnt und bis fast zum Schlusse anhält, etwas alltäglich, wenngleich sich von ihm das nunmehr im Baß erscheinende, durch das ganze Lied laufende synkopierte Leitmotiv sehr wirksam abhebt. Zart, von ruhiger Anmut getragen ist „Mai", dessen $^6/_8$ Schlußteil mir besonders glücklich erscheint. „Nachgefühl" ist mir zu verkünstelt in der Singstimme und auch in der Gesamtstimmung nicht recht getroffen. Unter allen Umständen aber haben die sechs Lieder, die an die Ausführung keine übergroßen Ansprüche stellen, Anwartschaft auf Beachtung als Erzeugnisse eines reifen, starken und ehrlichen Talentes, das bei allem inneren Reichtum doch immer sich selbst getreu bleibt.

194. **Wilhelm Kienzl:** Fünf Gesänge, komponiert auf Worte moderner Dichter. op. 81. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (je Mk. 1.20.)

„Mutterherz" ist ein echter Kienzl, treuherzig, eindringlich, schlicht und voll tiefer Empfindung. Zu der einfachen und volksmäßigen Weise des Liedes „Bekenntnis" will die vollstimmige Begleitung nicht recht passen, auch die fast durchlaufende Bewegungsstimme bringt eine befremdende Unruhe in diesen Gesang. „Du am Abend" ist in Melodik, Harmonik und Stimmungsgewalt eines der allerbesten Lieder, die ich seit langer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zeit kennen gelernt habe. Die synkopierte Triolenfigur der rechten Hand ist außerordentlich glücklich erfunden und verwendet. In dem düsteren Gesang „Der Liebe Leichenzug" liegt eine leidvolle Größe und zugleich verhaltene Glut. Die Baßführung ist hier sehr sorgfältig und interessant. Doch erfordert dies Lied eine starke Individualität beim Vortrage, denn die Singstimme hat mit sehr einfachen Mitteln die stärksten Empfindungen auszudrücken. „Lieber Regen" vereinigt in seiner Mischung von volksmäßiger Schlichtheit und Sentimentalität, Tonmalerei und leichtfließender Melodik alle Vorzüge eines Stückes, das Aussicht auf weite Verbreitung hat. Entzückend mit dem synkopierten Nachschlag der rechten Hand nach den gleichförmigen Achteln der linken ist die den unaufhörlichen Regen malende Figur, die im ganzen Verlaufe des Liedes festgehalten, aber entsprechend der Stimmung des Gedichts harmonisch verändert wird.

195. **Richard Burmeister:** Vier Lieder. op. 16. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 1.50, 1.50, 0.80, 2.—.)

Der bekannte Klaviervirtuos zeigt sich hier als Liederkomponist von beachtlichem Talent, das zwar nicht neue Wege bahnt, aber sich auf der gewohnten modernen Straße mit Sicherheit und nicht ohne eigene Note bewegt. „Abschied" erfreut durch sicheres Erfassen und Festhalten der Stimmung des Gedichtes, durch das tiefe Atmen einer schweren, seufzenden Trauer. Allerdings möchte man der Singstimme eine reinere melodische Linie wünschen. Nicht ganz so gut gefällt mir „Was es heißt: zu lieben", das mir etwas zu theatralisch erscheint. Das kurze Lied „Die schlimmsten Schmerzen" ist kaum mehr als ein Aphorisma, aber es steckt in den wenigen Takten eine tiefe Empfindung, und die Sechzehntelfigur der rechten Hand mit ihrer Umkehrung in der rechten verleiht, da sie ganz leise gespielt werden muß, dem tränenschweren Gesang eine bebende innere Bewegung. „Einen Tag, eine Nacht" ist wohl das eigenartigste der vier Lieder. Es ist eine Rhapsodie, eine Phantasie von großem Reichtum des Ausdrucks und von ungewöhnlicher Harmonik. Es glüht Leidenschaft in diesem Gesange, der allerdings nicht leicht auszuführen ist, besonders für die Singstimme, während der Klavierpart hier wie bei den vorbesprochenen Liedern keine großen Schwierigkeiten bietet.

196. **Richard Burmeister:** Drei Kinderlieder. op. 17. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (je Mk. 1.—.)

Diese drei Liedchen sind hübsch, aber doch nicht kindlich. Die Naivität der Dichtungen wie der Komposition, besonders der letzteren, hat etwas Gekünsteltes. Das beste ist „Der Frosch im Gras", dessen Melodie leicht faßlich wäre, wenn nicht die Triolendeklamation in die Quere käme. Aber es liegt eine gewisse Drolligkeit in diesen Liedchen, die den Konzertbesucherinnen gewiß Spaß machen wird, wenn sie auch einen kabarettmäßigen Beiklang nicht ganz verleugnen kann.

F. A. Geißler

197. **Collegium musicum.** Herausgegeben von Hugo Riemann. No. 45 (Mk. 4.80), No. 46 (Mk. 4.80) und No. 47 (Mk. 1.80). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Von dieser wertvollen, schon wiederholt hier warm empfohlenen, leider etwas teuren Sammlung sind wieder einige Hefte erschienen. No. 45 bietet ein Trio in B-dur von W. Friedemann Bach (1710—84) für 2 Violinen, Violoncello und Continuo, der in sehr geistvoller, aber keineswegs leichter Weise vom Herausgeber ausgesetzt ist. Es besteht aus drei Sätzen: einem längeren, tiefinnerlichen Largo, einem Allegro, das wegen seines mannigfachen Taktwechsels zu Studienzwecken besonders empfohlen sei, und aus einem flotten, recht gefälligen Vivace. In der ersten Violinstimme ist im vierten Takt nach Buchstabe B natürlich as zu lesen. — Ganz reizend, für die Hausmusik wie geschaffen ist No. 46: die Triosonate in G-dur aus op. 1 von Antonio Sacchini (1734—86); sie besteht aus einem flotten und doch lieblichen Allegro, einem gefühlvollen Largo und aus einem breit ausgesponnenen Menuettsatz, dessen Minore sich ganz besonders dem Ohr einschmeichelt. Riemanns Kunst im Aussetzen des Continuo erscheint in dieser Triosonate besonders bewunderungswert. — No. 47 ist das Trio in Es op. 9 No. 1 für 2 Violinen und Violoncell von Fr. J. Gossec (1734—1829), dessen Name neuerdings durch die von Burmester eingeführte, vielgespielte ganz reizende Gavotte weiteren Kreisen bekannt geworden ist. Sehr anständige Musik enthält besonders der erste Satz (Andante), aber auch das darauf folgende Allegro und Tempo di Menuetto wird man gern spielen und hören, wenngleich das ganze, übrigens sehr kurz gehaltene Werk von dem großen Reiz jener Gavotte nichts enthält. In der ersten Violinstimme ist der Buchstabe P vier Takte zu spät gedruckt.

198. **Goby Eberhardt:** Studienmaterial zu meinem neuen System des Übens für Violine. Teil 3 und 4 (je Mk. 3.—). Verlag: G. Kühtmann, Dresden.

Teil 3 enthält in zwei Heften Übungen, um die Technik der Bogenführung aufs beste auszubilden; sie sind in der Hauptsache bewährten Etüdenwerken (Kreutzer, Rode, Mazas usw.) entnommen, vielfach aber von dem Herausgeber, der auch eigene Etüden beigesteuert hat, umgearbeitet und seinen Zwecken dienstbar gemacht. Teil 4 rührt ausschließlich von Eberhardt her und enthält tägliche Übungen zur schnelleren Förderung der Technik der linken Hand, die mit bewährtem pädagogischen Geschick verfaßt sind, freilich aber vom Schüler große Geduld und Ausdauer verlangen. Hervorgehoben seien die Klopfübungen.

199. **B. Zolotareff:** Troisième Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. op. 25. Verlag: P. Jurgenson, Moskau und Leipzig.

Ein in jeder Hinsicht eigenartiges, klangschönes und klangvolles Werk, das allen Quartettspielern recht ans Herz gelegt werden kann. Behagliche Freudigkeit spricht aus dem ersten Satz, dessen Hauptthemen sich durch den Taktwechsel ($^2/_2$ und $^3/_4$) gut abheben, wenngleich eine gewisse rhythmische Verwandtschaft vorliegt. Besonders rhythmisch originell ist das zarte Andantino, über dem eine sanfte Melancholie und poetischer Duft ausgebreitet ist. Rhythmisch pikant ist das Scherzo, das teilweise Walzertempo hat. In dem feurigen, fast virtuos gehaltenen Finale stört ein Anklang an einen bekannten Gassenhauer

Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Königliches Opernhaus. Zum erstenmal: „Maïa", lyrisches Drama von R. Leoncavallo Text von P. Choudens. Vorstehende Anzeige genügt, denn ein ernsthaftes Referat erübrigt sich diesem Werk gegenüber Nur die nicht zutreffende Bezeichnung „lyrisches Drama" sei verbessert. Das Werk gehört zu der neuen Gattung seriöser Operetten, die sich von der älteren Buffo-Operette durch Überwiegen der Molltonarten und pathetischen Tempi unterscheidet, im übrigen aber die selben Vorzüge und Eigenheiten des Stiles aufweist, wie die Meisterwerke Lehars und Falls. Leoncavallo bringt diese innere Zusammengehörigkeit sehr feinsinnig zum Ausdruck, indem er der Rachearie einer seiner Hauptpersonen die schöne Melodie „Jetzt geh' ich zu Maxim" unterlegt. Nähere Einzelheiten über das erhebende Ereignis darf ich mir um so eher sparen, als auch die Aufführung unter Leo Blech keinen Anlaß zu besonderen Bemerkungen gibt. Der anwesende Maestro wurde von einem Teil des Publikums lebhaft gefeiert und wird uns armen, jeder schöpferischen Potenz baren Deutschen hoffentlich recht bald wieder die Aufführung eines neuen Produktes seiner erhabenen Muse gestatten. — Aino Ackté gastierte als Salome in Richard Strauß' gleichnamigem Werk. Mit virtuoser Charakterisierungskunst wußte die Künstlerin namentlich das Raubtierartige, Dämonische im Wesen der judäischen Prinzessin anschaulich zu machen, während sie — im Gegensatz zur Destinn — das schwül Erotische weniger betonte. Dementsprechend lag der Schwerpunkt der Leistung nicht in der musikalisch-dramatischen Wiedergabe der Partie — die Stimme der Ackté klingt dünn und trocken, entbehrt auch des bestrickenden, sinnlichen Reizes. Zudem stört eine gewisse Star-Prätension, ein allzu bewußtes Herausheben der Einzelleistung aus dem Rahmen des Ganzen. Aber daß diese Einzelleistung darstellerisch mit feinstem Raffinement ausgefeilt ist und namentlich da, wo der Ton ganz aussetzen darf: im Tanz, überaus fesselnd wirkt, sei gern anerkannt. Die Aufführung wurde vom Komponisten geleitet und stand in orchestraler Beziehung auf imposanter Höhe.

In der Komischen Oper eröffnete Hermann Gura seine Direktionszeit mit einer wenig glückverheißenden Wiedergabe von „Figaros Hochzeit". Der stellvertretende Direktor saß selber am Pult, ohne von seiner Dirigentenbegabung überzeugen zu können. Auch die gesanglichen und darstellerischen Leistungen der übrigen Mitwirkenden erreichten kaum das übliche Mittelmaß, so daß diese ganze Neueinstudierung wohl als mißglücktes Experiment angesehen und von einer eingehenden Würdigung verschont werden darf. — Mit ähnlich negativem Erfolg gelangte Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt" zur Aufführung. Es fehlte nicht nur eine genügende gesangliche Leistungsfähigkeit der Solisten, es fehlte vor allem auch der rechte, verständnisvolle Ton für die burleske Satire des genialen Pariser Rattenfängers. Die Modernisierung des Textes war ebenso witz- wie geschmacklos, und von den Darstellern verdient einzig Hans Wissiak als Styx Erwähnung. Paul Bekker

BOSTON: Am 3. März fand die Erstaufführung einer neuen amerikanischen Oper statt: „The Sacrifice" von Frederick S. Converse, Text vom Komponisten. Converse hat bereits auf dem Gebiete der Orchesterkomposition Erfolge errungen; seine neue Oper beweist einen beträchtlichen Fortschritt in der Behandlung des Orchesters. Das Werk ist melodisch, und die Gesangsstimme wird durch die Begleitung nicht unterdrückt. Das Libretto ist eine Erzählung aus dem mexikanischen Kriege. Chonita und Bernal, beides Mexikaner, lieben sich. Kapitän Burton, ein Offizier der amerikanischen Armee, verliebt sich gleichfalls in Chonita. Bernal, bei einem seiner Besuche bei Chonita als Priester verkleidet, wird als Spion verhaftet. Kapitän Burton soll ihn hinrichten, aber da er sieht, wie innig Chonita ihn liebt, erlaubt er den Mexikanern, die Bernal befreien wollen, ihn zu retten, während Kapitän Burton sich selbst von den Befreiern Bernals töten läßt; er verliert so sein Leben, rettet aber seine Ehre und das Glück Chonitas. Die Handlung wickelt sich ziemlich langsam ab, besonders im ersten Akt. Der zweite Akt ist lebhafter. Da gibt es ein Soldatenlied, einen Soldatenchor, einen Zigeunertanz, einen wirksamen Gesang, ein Gebet u. a. Die Oper trug einen starken Erfolg davon und wurde glänzend gegeben. Die Heldin wurde von Alice Neilsen gesungen. Florentio Constantino sang Tenor, Ramon Blanchart Bariton. Den Anführer verkörperte Wallace Goodrich, der in dieser Saison sich sehr hervortut. „The Sacrifice" ist zweifellos eine wichtige Bereicherung des kleinen Repertoires wirklich amerikanischer Opern. — In anderen Opern hat der französische Tenor Edmond Clément sehr guten Eindruck gemacht. Louis C. Elson

BREMEN: Mitte Februar war Siegfried Wagner gekommen, um seinen „Banadietrich" selbst zu dirigieren. Bei erhöhten Preisen war das Haus ausverkauft, und der Dirigent wurde sehr gefeiert. Trotz der guten Besetzung — so sang Olga Burchard-Hubenia Schwanweiß, Anna Kettner Ute, Erich Hunold Dietrich, Alois Hadwiger Wittich, Felix Fleischer die Partie des Teufels, Karl Baum Dietleib — hat es das Werk nur zu ein paar Wiederholungen gebracht, die unter der Leitung von Friedrich Weigmann vor sich gingen. — Als Gäste begrüßten wir mehrere frühere Mitglieder unserer Oper, u. a. Jan van Gorkom und Clara Rödiger, beides ehemalige Lieblinge der Bremer. — Das wichtigste Ereignis bildete die Aufführung des „Rosenkavalier" von Richard Strauß am 28. Februar (Dirigent Cornelius Kun). Die Dekorationen waren genau nach den Rollerschen Entwürfen in Dresden hergestellt, und an stilvollen Kostümen hatte es Hofrat Otto und die Regie (Karl Kettner) nicht fehlen lassen. Karl Mang erhob die Rolle des possenhaften, plumpen Ochs von Lerchenau zu einem Kabinettstück allerersten Ranges, und die drei weiblichen Hauptrollen fanden in Olga Burchard-Hubenia (Oktavian), Maryla von Falken (Marschallin) und Erna Hallensleben (Sophie) vorzügliche Vertreterinnen. Wie anderswo darf auch hier der „Rosenkavalier" als Sensationsoper der Saison gelten. Prof. Dr. Vopel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BRESLAU: Die unaufhörlich brandende Flut von Gastspielen aller Art, die uns während des ganzen Winters dauernd überschwemmt hat, ließ auch im verflossenen Monat unsere Oper nicht allzu oft zu Ensemble-Leistungen größeren Stiles gelangen. Eine angenehme, den guten Durchschnitt nicht wesentlich überragende Aufführung von „Figaros Hochzeit“ und eine stilgerechte Wiedergabe des lange nicht gehörten „Rigoletto“, in der unser Dresdener Dauergast Margarete Siems als Gilda und unser heimischer Spezialist für italienische Baritonrollen Hecker brillierten, bedeuteten Wochen hindurch die ganze, allenfalls erwähnenswerte Ausbeute. Dazu trat zuguterletzt noch ein „Freischütz“-Abend. Er brachte kein wesentliches Wachstum des künstlerischen Niveaus mit sich — das Meisterwerk Webers ist bei dem Dirigenten Prüwer und seinen Solisten, den Damen Klebe (Agathe), Wolter (Ännchen), den Herren Trostorff (Max), Wittekopf (Kaspar), seit längerer Zeit in sehr guten Händen —, wohl aber dem viel gespielten Werke, das so oft schon als Lückenbüßer hat herhalten müssen, ein prächtiges neues szenisches Gewand. Sicherlich ist der trauten Volksoper all der Glanz zu gönnen, wer aber einmal unsere „Rheingold“- oder „Walküre“-Inszenierung gesehen hat, wird mir in der Ansicht beipflichten, daß hier weit dringlichere Aufgaben für die Dekorationsregie vorlägen. Dr. Erich Freund

BUDAPEST: Wenn es die beste Frau ist, von der gar nicht gesprochen wird, so dürfte die Muse der Königlich Ungarischen Oper bald um ihren Ruf besorgt sein. Seit den letzten Monaten begann man — einigermaßen unerwartet — in der Presse und in allen Kunstkreisen das Thema zu behandeln, daß es um die künstlerische Leitung des einzigen Operntheaters Ungarns arg bestellt sei. Man ward den administrativen Fähigkeiten des Direktors Mészáros gerecht, rühmte seinen Fleiß, seine Energie, seine Ehrlichkeit, fand aber, daß er von künstlerischen Dingen so gut wie nichts verstehe und daher nicht die Kraft und Autorität habe, dem artistischen Verwitterungsprozeß, der in der Oper akut geworden sei, erfolgreich zu begegnen. Die Sache ward auch in sehr unliebsamer Weise in offener Parlamentssitzung zur Sprache gebracht, und Unterrichtsminister Graf Johann Zichy sah sich bemüßigt, eine Enquete von Fachleuten und Kunstfreunden einzuberufen, um sich aus den abgegebenen Meinungen ein Urteil über den Stand der Dinge im Opernhaus zu bilden. Er hörte wenig Erbauliches. Daß das anerkannt vortreffliche Orchester immer mehr von der Höhe seiner Künstlerschaft herabgleite, daß auf der Bühne eine derbe Naturalistik des Singens Platz greife, daß die Regie in den ältesten Schablonen erstarre, daß das Repertoire eintönig sei, und daß Direktor Mészáros absolut nicht das künstlerische Verständnis besäße, diese Gebrechen zu beheben. Wenn aber der Ruhmesmantel des Theaters falle, müsse der Herzog nach! Man hat ein klein wenig wohl über das Ziel geschossen. Denn wenn auch zugestandenermaßen Herr Mészáros ein schlechter Musikant ist, so ist er doch ein braver Mann, und seine Schuld allein ist es sicher nicht, daß das künstlerische Niveau des Opernhauses unter seiner Leitung bedenklich gesunken ist. In Befolgung seiner kulturellen Pflichten zog der Unterrichtsminister eine radikale Lösung der Frage in Erwägung, und man trat wegen Übernahme der Leitung des Theaters mit Ernst von Dohnányi in Unterhandlungen. Da sich diese zerschlugen, bleibt nun Herr Mészáros bis auf weiteres auf seinem Posten und will durch eine forcierte Arbeitsleistung den ihm gemachten Vorwurf künstlerischen Unvermögens womöglich entkräften. — Dieser größeren Regsamkeit haben wir es zu danken, daß uns in den letzten Wochen zwei Novitäten beschert wurden. Ein artiges Ballet von Nikolaus Guerra: „Edelweiß“, zu dem Ivan Hüvös eine melodiöse, rhythmisch schwungvolle und pikante, wenn auch schon keine allzu originelle Musik geschrieben hat, und eine ungarische Volksoper „Der Gaukler“ (Text von Eugen Rákosi, Musik von Béla Szabados), die vor einem Jahrzehnt — als Operette abgelehnt worden war. Rákosi, einer der namhaftesten Schriftsteller und der bedeutendste Publizist Ungarns, ist kein Librettist. „Der Gaukler“ behandelt das „Pagliacci“-Thema mit Verschiebung des tragischen Ausganges. Die Gauklerin findet einen hübschen Jungen, der sie die Liebe lehrt, nachdem er sie erst — zu frommer Gläubigkeit bekehrt hat. Er führt sie vom Sühnaltar zum Traualtar. Der alternde Gaukler, der seine Bimbilla heimlich geliebt, sieht sich um sein Lebensglück betrogen, will erst das wundertätige Muttergottesbild, das Bimbillas Herz von ihm gewendet, zertrümmern und erfleht dann ihre Gnade, die sie ihm in einem sanften Tod erweist. Eine Mischung von bürgerlicher, fast spießbürgerlicher Erotik und christlicher Mystik, die auf der Bühne um so weniger wirkt, als sich durch die Zerdehnung des Miniaturthemas auf drei lange Akte zu den beiden poetischen Elementen gar bald das prosaische der Monotonie gesellt. Die Musik von Szabados, eine ehrliche, saubere Musik alten Stils, setzt vielverheißend ein. Der Komponist hat rhythmischen Witz, melodische Frische, formale Grazie, weiß auch den patriotisch erforderlichen Einschlag von rhythmisch und harmonisch nationalem Kolorit geschmackvoll anzuwenden. Aber seiner Musik fehlt es durchweg an dramatischer Kraft, an überzeugender Wärme der Empfindung. Vom zweiten Akt an macht sich immer mehr eine kluge K nvention breit, bis schließlich alle Handgriffe der Routine versagen. Dank der von Kapellmeister Kerner geleiteten vortrefflichen Aufführung, um die sich namentlich Frau Sándor und die Herren Takáts und Környei verdient machten, erzielte die prächtig ausgestattete Novität freundlichen Erfolg. — Die sonstigen Arbeitsleistungen des Theaters sind: eine Reprise von „Tristan und Isolde“ mit dem hervorragenden Tristan des Herrn Anthes, und eine neue Inszenierung des ersten Bildes von „Rheingold“ mit dem vom Maschinenmeister Christofani ausgezeichnet gelösten Problem des Freischwimmens der Rheintöchter; eine verunglückte Neustudierung der „Jüdin“; ein mißlungenes Gastspiel des Stagionetenoristen Antonio Paoli; ein um so glänzenderes von Selma Kurz. Im Repertoire sonst die zwischen Léhar und Puccini pendelnde Langeweile. Dr. Béla Diósy

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CHICAGO: Ein frisch-fröhlicher Aufschwung auf gesanglichem Gebiet ist das direkte Ergebnis der verflossenen Saison und der ersten unseres neuen Unternehmens, der eigenen Großen Oper für unsere Stadt. Freilich waren es meist italienische Opern, die zur Aufführung gelangten; eine Wagneraufführung, die uns versprochen war, haben wir nicht erhalten, da es an Gesangskräften fehlte, die die Partieen in deutscher Sprache meistern konnten. Die Aufführung der Straußschen „Salome" wurde, wie bekannt, durch polizeilichen Befehl bei der zweiten Vorstellung inhibiert, jedenfalls auf Anregung kirchlicher Elemente hin. Dagegen ergab die erste und einzige Vorstellung ein sehr befriedigendes Resultat als Gesamtleistung. Neben einem ganz vorzüglich geschulten Orchester und einem aus etwa 100 frischen Stimmen zusammengesetzten Chor, beide unter Campanini's Leitung, war die Auswahl der ersten Gesangskräfte für das Straußsche Werk sehr glücklich. Mary Garden als Salome glänzte mehr durch Erscheinung und durch vorzügliche Wiedergabe des Salometanzes als durch gesangliche Mittel. Die Aufführung ergab wenigstens das unbestrittene Resultat einer gut geschulten Operntruppe, und dies ist als glückverheißend für weitere eigene Opernsaisons in unserer Stadt zu verzeichnen. Das von Andreas Dippel geleitete, mit Philadelphia im Kartell stehende Opernunternehmen ist als ein ungeheurer Faktor für das musikalische Leben Chicagos zu betrachten. Für die kommende Wintersaison ist eine Opernspielzeit von zehn Wochen in Aussicht genommen. Eugen Käuffer

DARMSTADT: Als erste und einzige Novität in diesem Winter brachte unser Hoftheater seither Gounod's „Arzt wider Willen", der aber wenig Eindruck machte. Sonst feierte man die 200. Aufführung von Webers „Freischütz" und beging festlich den Tag, an dem Gounod's „Faust" vor 50 Jahren unter Leitung des Komponisten seine deutsche Erstaufführung im Hoftheater zu Darmstadt erlebte. Eine Neueinstudierung von Berlioz' „Benvenuto Cellini" begegnete einer fast an Ablehnung grenzenden Interesselosigkeit des Publikums. Von namhaften Gästen erschienen Birgit Engell als Mignon, sowie die Mitglieder der Münchener Hofoper Marie Burk-Berger als Brünnhilde und Fritz Feinhals als Wotan. H. Sonne

DORTMUND: Am 9. März fand hier die Uraufführung der dreiaktigen Volksoper „Der Weiberkrieg" von Felix Woyrsch statt. Sie behandelt die geschichtliche Tatsache der von den Weibern verteidigten und geretteten Stadt Schorndorf bei Stuttgart gegen die Franzosen unter Mélac im Jahre 1688. Eingeflochten ist die Liebesgeschichte des jugendlichen Waffenschmieds und Ratsherrn Diethold mit des Bürgermeisters Töchterlein, der aber mit seiner Bewerbung vom Vater abgewiesen wird. Der zage Bürgermeister will mit seinen feigen Ratsherren, mit Ausnahme des patriotischen Diethold, die Stadt den Franzosen übergeben, dabei den geheimen Wunsch hegend, sein Töchterlein dem die Übergabe betreibenden Gesandten zu vermählen. Die von dem Plane unterrichtete Bürgermeisterin entflammt ihre Geschlechtsgenossinnen zur Verteidigung der Stadt; ihre beratenden Ehemänner halten sie im Rathause gefangen. Diethold unterstützt die Frauen dadurch, daß er unter Lebensgefahr das Reichsheer zur Hilfe herbeiruft. Gerettet, segnet der Bürgermeister den Bund der Liebenden. Der an komischen und ernsten Vorgängen reiche und für eine Oper wohl geeignete Stoff ist von Woyrsch in leichtflüssiger, poetischer Form zu volkstümlichen Bildern gestaltet. Die Musik, wenn auch nicht durchweg gleichwertig, hält zielbewußt den dramatischen Stil im Auge, lehnt sich an die besten unserer alten Meister auf diesem Gebiete an, ohne die Originalität aufzugeben, zeigt Gediegenheit und geschmeidige Geschlossenheit in der Form und modulationsreiche Gewandtheit und wahrt neben unaufdringlichen neueren Effekten auch den Einzelinstrumenten ihre charaktervolle Wirkung. Wohltuende und feinfühlige Ruhepunkte in der Handlung sind die Soli und Ensembles, so die Szene bei Abweisung des Freiers, der Aufruf der Bürgermeisterin, das Lied des Ratsküfers. Dramatisch gestalten sich das lichtvolle Jahrmarktsbild, die Szene im Rathause, die warmen Beifall bei offener Bühne auslöste, die Wachtchöre der Frauen und der patriotische Schlußgesang. Wenn auch der letzte Akt mit der ganz folgerichtig aus den Charakteren der Hauptpersonen und den Vorgängen hergeleitete Ausgang der Handlung nicht die erwartete äußere Schlußsteigerung bringt, so besitzt die Oper doch in der Gegenüberstellung musikalisch scharf gezeichneter Gestalten und Szenen Vorzüge, die ihr einen Platz über der Durchschnittsware sichern. Um die Aufführung machten sich Regie und Darsteller, wie Frau Wildbrunn und Reisinger (das Bürgermeister-Ehepaar), Devera (deren Töchterlein), Schimmel (Diethold) und Barck (Ratsküfer) recht verdient. Schon nach dem zweiten Akte wurde der Komponist mehrfach gerufen, und am Schlusse wurden ihm und den Hauptmitwirkenden große Ehrungen zuteil. — Erwähnenswert ist ein erfolgreiches Gastspiel Ejnar Forchhammers als Tannhäuser und Siegfried. Im übrigen brachte der Spielplan in letzter Zeit alte und neuere Opern in buntem Wechsel, wie „Die Jüdin", „Die Afrikanerin", „Aïda", „Freischütz", „Carmen", „Tiefland", „Cavalleria". Der Humor kam während der Karnevalszeit in Operetten von Strauß u. a. zu seinem Rechte. Heinrich Bülle

DRESDEN: Die Tatsache, daß Karl Burrian seine Tätigkeit nach Ablauf seines Amerikaurlaubs nicht wieder aufgenommen hat und deshalb als vertragsbrüchig erklärt werden mußte, bedeutet für die Königliche Hofoper einen schweren Verlust. Denn so unberechenbar und rücksichtslos dieser Tenorist in seinen Launen und Absagen war und so sehr er sich dadurch die Gunst derjenigen verscherzte, die selbst beim verwöhntesten Bühnenkünstler Pflichtgefühl zu finden wünschen, so einig war man sich doch in der Bewertung seiner rein künstlerischen Eigenschaften. Aller Groll verrauchte, sobald er die Bühne betrat, und zu seiner gesanglichen Kunst und darstellerischen Begabung gesellten sich noch musikalische Sicherheit und große Vielseitigkeit. Burrians Ausscheiden hinterläßt eine Lücke, die nicht leicht auszufüllen sein wird. — Der Opernspielplan ist seit dem Erscheinen des „Rosenkavalier" dermaßen öde

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und abwechselungslos geworden, daß man daran den unheilvollen Einfluß der genannten Straußschen Sensationsoper deutlich erkennen kann. Sie belastet — und das dürfte anderwärts ebenso sein — den Spielplan derartig, daß für andere Aufgaben, und seien sie künstlerisch auch viel wichtiger, keine Zeit übrig bleibt. Doch ist wenigstens etwas Gutes dabei herausgekommen, denn die Theaterleitung hat Eva v. d. Osten und Margarethe Siems, denen lockende Anträge von auswärts winkten, durch langjährige Verträge an das hiesige Kunstinstitut gebunden. — In einer Gesamtaufführung des „Ring des Nibelungen" trat Fritz Soot mit einer sehr beachtlichen Neustudierung des Loge höchst beifallswürdig hervor, nachdem er vorher bereits den Don José seinem Rollenvorrat mit gutem Erfolg einverleibt hatte. — Nach einem günstig verlaufenen Gastspiel als Gilda wurde Elise v. Catopol an die Hofoper verpflichtet. Durch das bevorstehende Ausscheiden von Alfred v. Bary, Karl Scheidemantel und Annie Krull erleidet aber das Personal der Hofoper Einbußen, die nicht so leicht wettzumachen sein werden.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: In der Oper bildete die sehr gute „Ring"aufführung unter Alfred Fröhlichs musikalischer Leitung ein bemerkenswertes Ereignis. Dann kam als Neuheit das reizende Intermezzo „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferrari unter Kapellmeister Hartl sehr gut heraus, zusammen mit Leo Blechs schon im vorigen Jahre einstudiertem Einakter „Versiegelt" (unter Fröhlich). Ein Zugstück wurde die Ausstattungsoper „Quo vadis?" von Nougoès, die in geradezu luxuriöser Ausstattung, mit einem Aufgebot von über 200 Mitwirkenden, in den Hauptrollen der Lygia, der Eunike, des Vicinius, des Pretonius, des Nero, des Petrus mit Claire Lißner, Elisabeth Bartram, Julius Barré, Gustav Waschow, Fritz Bischoff und Michael Bohnen sehr gut besetzt, in den Spielplan aufgenommen wurde und eine Reihe von ausverkauften Häusern erlebte. Die Regie von Robert Leffler, die Ausstattung durch Theatermaler Georg Hacker, die musikalische Leitung von Alfred Fröhlich verdienten höchste Bewunderung.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Puccini's „Madame Butterfly" erfreut sich durch ihre stimmungsvolle Musik und schöne Szenerie mit Marguerite Gautier in der umfangreichen Titelrolle dauernden Erfolgs. Arminius Balder (Aachen) wurde nach erfolgreichen, seine Künstlerschaft dokumentierenden Gastspielen als Loge, Siegmund und Lohengrin für die kommende Spielzeit als Heldentenor verpflichtet; aushilfsweise trat er auch als Walther Stolzing Turiddu, Canio und Evangelimann auf. Donizetti's doch recht antiquierte „Lucia von Lammermoor" und Meyerbeers „Robert der Teufel" fanden in Rosine von Kirchfeld eine gesangtechnisch vortreffliche Vertreterin der Lucia und Isabella. Eva von der Osten (Dresden) bewährte sich vermöge ihres starken Temperaments als eine der besten Vertreterinnen der Carmen. — Die Mitwirkung dreier Kölner Gäste — Otto Lohse als Dirigent mit eigener Auffassung, Modest Menzinsky als besonders im heroischen Gesang hervorragender Tristan und Robert Parker als ergreifender König Marke — stempelten die Aufführung von „Tristan und Isolde" zu einem Ereignis. Mozart war auf dem Spielplan der letzten Wochen mit der „Zauberflöte" in der alten Einrichtung vertreten.

F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Der lange sorgsam vorbereitete, mit Spannung erwartete „Rosenkavalier" von Richard Strauß ging hier am 1. März in Szene und fand freundlichste Aufnahme. Die neue Musikkomödie macht selbst auf jemand, der den Straußschen Stil mit Liebe und größtem Interesse studiert und begeistert aufgenommen hat, einen sehr ungleichen Eindruck. Doch ich bin mir klar darüber, daß dies zum größten Teil die Schuld des sonderbaren, weitschweifigen und im Charakter schwankenden Textbuchs von Hugo von Hofmannsthal ist, das neben lyrisch-psychologischen Feinheiten eine Fülle von Geschmacklosem, Verworrenem und Unwahrscheinlichem bietet. Mußte denn das alles komponiert werden? Am liebsten ist mir das neue Werk in den melodisch reich empfundenen Momenten der Liebe zwischen Oktavian und der Marschallin, doch auch in dem lebendig gestalteten „Lever", dem beschließenden Terzett und Duett, sowie in den stimmungfördernden Walzern, die gar nicht einmal so schlecht sind wie ihr böser Ruf. Die Aufführung war in der Hauptsache vortrefflich. Unser Orchester brachte unter der belebenden Leitung von Ludwig Rottenberg die Schönheiten der Straußschen Instrumentation, die sich hier klarer als jemals offenbart, zu bester Geltung. Als großer künstlerischer Fortschritt wurde die Inszenierung und Kostümierung nach den Rollerschen Entwürfen empfunden. Die einwandfreieste Gestaltung erfuhr die Marschallin durch Frau Hensel-Schweitzer. Recht gut fand sich Lisbeth Sellin mit der frisch erfaßten Titelpartie ab. Ausgezeichnetes bot Herr Steffens in der schwierigen Rolle des Ochs von Lerchenau. Poesievoller und lyrischer durfte Frau Gentner-Fischer als Sofie sein. In den Nebenpartieen leisteten die Herren Breitenfeld, Wirl, Schramm und die Damen Franz und Halbaerth Gutes.

Theo Schäfer

GENF: „Gwendoline" von Chabrier kam unter Kamms Leitung zur Aufführung. Solistisch sehr gut besetzt (Kossa und Cremel), hätte das interessante Werk recht gut gewirkt, wenn die Chöre nicht so mangelhaft gewesen wären. — Mit der Reprise des „Tristan" hat sich Kamm — der uns leider in der nächsten Saison, einem Rufe nach Antwerpen folgend, verläßt — wieder als ernster, sehr tüchtiger Dirigent gezeigt.

Robert Pollak

HAAG: Die Französische Oper gab die Uraufführung von „Medée", drame lyrique des ersten Kapellmeisters Paul Bastide. Der Komponist ist dem Text des ursprünglichen Dramas von Ernest Legouvé mit Ausnahme von etlichen Streichungen genau gefolgt. Vielleicht hätte er den Rotstift noch etwas energischer handhaben können; die Monologe und Dialoge im zweiten Akt fielen noch zu lang aus. Übrigens hat die Oper den nicht gering zu schätzenden Vorzug, ein literarisch vollwertiges und dramatisch sehr wirksames Libretto als Unterlage zu haben. Was die Musik betrifft: offenbar hat des Kompo.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nisten Stellung als reproduktiver Künstler, die ihn mit Arbeit überbürdet und den ganzen Menschen fortwährend in Anspruch nimmt, ihm insofern einen Streich gespielt, daß sein Werk nicht gerade originell ist und viele unbewußte Reminiszenzen enthält. Aber in seiner Musik steckt ein unverkennbares Talent für das dramatische Schaffen, von dem noch manches zu erwarten ist. Herman Rutters

HAMBURG: Von der Oper ist nur die glanzvoll verlaufene Erstaufführung des „Rosenkavalier" zu melden, dessen Wiedergabe unter Brechers Leitung mit den Damen Walker, Fleischer-Edel und Schumann sowie Herrn Lohfing in den Hauptrollen die Dresdner Aufführung nicht nur erreichte, sondern in puncto Klarheit und dramatischer Transparenz manchmal übertraf, wenn auch natürlich unser Orchester schon quantitativ und wegen seiner mangelhaften Plazierung keinen Vergleich mit der Dresdner Königlichen Kapelle aushalten kann. Die Oper selbst wurde mit gemischten Empfindungen aufgenommen. Den Eindruck, daß Strauß das Beste, was er überhaupt für die Bühne geschrieben hat, in dieser Partitur niederlegte, war wohl ebenso allgemein, wie die Erkenntnis, daß es daneben doch auch mancherlei Unerfreuliches, Sprödes und allzu leicht Gewogenes in diesem Werke gibt, und daß vor allem der weitschweifige, innerlich humorlose Text Hofmannsthals vielfach dem Komponisten arg im Wege gestanden hat. An eine Lebensfähigkeit der Oper in ihrer jetzigen Gestalt glaube ich keinesfalls. — Inzwischen wirft das große Ereignis: die Ankunft eines neuen Theaterpächters ihre Schatten. Vorläufig belastet Dr. Löwenfeld allerdings erst einmal sein Passivenkonto. Er hat zwar Weingartner, der noch niemals am Theater recht warm und seßhaft wurde und der in der Tat auch vom Ideal eines modernen dramatischen Kapellmeisters himmelweit entfernt ist, engagiert, läßt dafür aber Brecher, der nicht nur als ernste und fleißige Arbeitskraft, sondern auch als verständnisvoller Repräsentant der Mahlerschen Auffassung vom Wesen des Operndirigenten hoch zu bewerten ist, ziehen. Gleichzeitig ereilt die Hamburger Opernfreunde die Hiobskunde, daß auch Edyth Walker, eine dramatische Sängerin, um die uns ganz Deutschland beneidet hat, der Hamburger Oper den Rücken kehrt. So ist man einstweilen in weitesten Kreisen recht geneigt, der Entwickelung der Dinge mit berechtigtem Mißtrauen entgegenzusehen, das hoffentlich bald und gründlich zu beseitigen Herrn Dr. Löwenfeld gelingt. Heinrich Chevalley

KÖLN: Tschaikowsky's Lyrische Szenen „Eugen Onégin", deren Textbuch bekanntlich sehr schwach ist und durch eine geradezu schauderhafte Übersetzung ins Deutsche noch erheblich geschädigt wurde, bedürfen außerordentlich guter Aufführung, um die schöne empfindungsreiche Musik zu entsprechender Wirkung kommen zu lassen und nun erst recht, um Eindruck auf das Publikum zu erzielen. Das aber wurde im hiesigen Opernhause in seltenem Maße erreicht und das ist in erster Linie das Verdienst Otto Lohses, der den reichen Stimmungsgehalt des Werks restlos erschöpfte und den Sängern viel wertvolle Hilfe gewährte. Eine erlesene Inszenierung durch Oberregisseur d'Arnals tat auch viel für die Sache. Die solistische Besetzung war sehr sorgfältig gewählt und so gab es ein glänzendes Ensemble. — Wagners „Rienzi" zählt hier gegenwärtig zu den begehrtesten Opern, und dafür sind vorweg zwei prachtvolle künstlerische Darbietungen maßgebend: der Rienzi von Modest Menzinsky und der Adriano von Alice Guszalewicz. Paul Hiller

KOPENHAGEN: Im Königlichen Theater wurde zum ersten Male die Pantomime „Pierrettes Schleier" aufgeführt und zwar mit schönem und, wie es scheint, steigendem Erfolg. Das eigenartige, düstere Werkchen Schnitzlers führen teils Ballettänzer und -tänzerinnen, teils ein Schauspieler (der talentierte Johannes Poulsen als Arlecchino) aus; diese Mischung will nicht recht in eine höhere Einheit aufgehen, was natürlich die Wirkung des Ganzen ein bißchen beschränkt. Die lebhafte und lebendige, sehr phantastische Musik von Dohnányi ist vom Publikum recht geschätzt worden (die Tageszeitungen beschäftigten sich gar zu wenig damit) und hat selbstverständlich in erster Reihe zu dem Erfolg beigetragen. William Behrend

LEIPZIG: Gegenüber dem schweren Personalverluste, den die hiesige Oper durch allzufrühes Hinscheiden des vortrefflich beanlagten und künstlerisch-strebsamen Baritonisten Willy Lüppertz erlitten hat, ist diesmal nur ein geringer Gewinn an Neuaufführungen vorzutragen. Das 1753 entstandene Singspiel „Der Dorfwahrsager (Le Devin du village)" von Jean Jaques Rousseau, das in Frankreich den ersten Anstoß zu natürlicherem musikalischen Bühnengebahren und zum Entstehen der Spieloper gegeben hatte, ist in Übersetzung von Carl Dielitz und in musikalischer Bearbeitung von Robert Gound auf der Leipziger Opernbühne zu neuem Leben erweckt worden und hat, inszeniert von Herrn Marion und dirigiert von Kapellmeister Pollak, als Theater im Theater, d. h. als eine auf einer kleinen Bühne vor einer im Stile Ludwigs XV. kostümierten Hofgesellschaft vor sich gehende Aufführung mit der Anmut der Arietten und der Wahrhaftigkeit der Cembalobegleiteten Rezitative nicht nur historisch interessieren können. Neben Frl. Merrem, die als Colette Vorzügliches leistete, machten sich Frl. Bartsch als Colin und Herr Kase als Dorfwahrsager um den Erfolg der anderthalbhundertjährigen Novität verdient. An dem auf die „Cavalleria rusticana" hinauslaufenden gleichen Opernabend wurde erstmalig auch die Pantomime „Der Schneemann" von E. W. Korngold aufgeführt, die man sich dank der sehr hübschen szenischen und choreographischen Herausstellung durch die den Pierrot selbst spielende Balletmeisterin Frl. Grondona und dank dem von A. von Zemlinsky herrührenden reizvollen Orchesterkolorit als talentbezeugenden, aber leider auch schon reichlich raffinierten ersten Versuch eines Elfjährigen gefallen lassen konnte. Arthur Smolian

MAGDEBURG: Das Stadttheater blickt auf zwei Abende zurück, die es mit Stolz in seinen Annalen verzeichnen kann, nämlich auf eine außerordentlich wirksame und tiefgehende Aufführung des „Tristan" mit auserlesenen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auswärtigen Kräften und auf den ersten „Rosenkavalier"-Abend. Den Tristan sang Forchhammer, Isolde die Wittich, Brangäne die Bender-Schäfer, Kurwenal Scheidemantel, König Marke Friedrich Plaschke, den Hirten Rüdiger. Josef Göllrich leitete das Musikdrama mit der ganzen jugendlichen Glut seines Empfindens. Er war auch die rechte Hand des „Rosenkavalier"-Erfolges. Nachdem man eine halbe Stunde Musik aus dem Werke herausgestrichen hat, erweist es sich lebensfähiger. Den Rosenkavalier sang Frl. Jacobs, ein Erfolg, der der begabten jungen Darstellerin und Sängerin den Weg zu größeren Bühnen ebnen dürfte, die Sophie Frl. Heyl, eine junge Koloratursängerin, die mit übernächster Saison an die Hamburger Bühne engagiert wurde, wo sie der Hindermann ernstliche Konkurrenz bereiten dürfte — vorausgesetzt, daß sie sich gut weiterentwickelt. Albrecht von Ulmann gab einen Ochs von Lerchenau, der die Gestalt in der richtigen Mischung von gröberem und feinerem Humor (wenn von einem solchen überhaupt die Rede sein kann) auf die Bühne brachte; auch gesanglich traf er den Ochs'schen „Bellerton". Das Werk hat bis jetzt vier ausverkaufte Häuser erzielt und dürfte sich in dieser Saison auf dem Spielplane halten. Max Hasse

MANNHEIM: Eugen d'Alberts „Izeyl" und Leo Falls „Puppenmädel" waren die Novitäten der letzten Wochen; sie werden beide kaum ein längeres Dasein hier fristen, obwohl das Drama wie die Operette in vorzüglicher Besetzung gegeben wurde. Arthur Bodanzky brachte „Die verkaufte Braut" Smetana's neu einstudiert glänzend heraus; er bot rassige böhmische Musik in den Tanznummern. — Henny Linckenbach, jetzt an der Scala in Mailand, feierte als Margarete und Mignon ein frohes Wiedersehen mit ihrem früheren, ihr stets freundlich gesinnten Publikum. K. Eschmann

MÜNCHEN: Massenet's „Manon" — schier dreißig Jahre ist sie alt — hielt zum ersten Male ihren Einzug in unsere Hofoper und wurde, obgleich die Aufführung durchaus nicht auf der Höhe war, vom Publikum lebhaft akklamiert, wohl schon deshalb, weil in dieser echt romanischen Oper die Diskretion der Orchesterbehandlung und die melodische Führung der Singstimme wohltuend von neudeutschen Gepflogenheiten absticht. Mir persönlich ist freilich das Massenetsche Werk wenig sympathisch; ich schätze und liebe dagegen, obwohl sonst kein Puccinischwärmer, die Puccini'sche Erstlingsoper, die den gleichen Stoff behandelt und viel mehr vom Geiste des entzückenden Romanes enthält, den der alte Abbé Prévost mit so lebensvollen Farben uns überliefert hat. Gegenüber der sicheren dramatischen Gestaltung des Puccini'schen Textbuches erscheint das Libretto Massenet's wie ein schlecht konzipierter Kolportageroman, und auch die Musik in ihrer trivialen Süßlichkeit steht tief unter der pikanten Grazie Puccini's, den man freilich in der Mailänder Scala gehört haben muß. Immerhin dürfte eine Pariser Aufführung der „Manon" Massenet's auch dieses Werkes Reize mehr enthüllen als die recht schwächliche Münchener Wiedergabe. Schon die Ausstattung, die die bekanntesten Dekorationen bekannter Opern verwendete, war recht dürftig. Auch die Regie des Prof. Wirk, die sonst erfindungsreich ist, litt an einer merkwürdigen Monotonie. Frau Bosetti in der Titelrolle und Herr Wolf als Chevalier des Grieux dürfen diese Partieen auch nicht zu ihren Glanzleistungen zählen, so sehr sie sich redliche Mühe gaben. Wirkliche Vollkommenheit besaß diesmal nur die Wiedergabe des alten Grieux durch Bender. Hofkapellmeister Röhr, der die romanische Oper als Spezialität pflegt und mit so manchem anderen Werk schöne Erfolge erzielte, ließ es diesmal an wirklich feurigem Schwung fehlen, so daß man im großen Ganzen den Eindruck hatte, keiner der Beteiligten sei mit rechter Freude bei der Sache.
Dr. Edgar Istel

NEW YORK: Schon wieder eine neue Oper im Metropolitan! Diesmal eine amerikanische, von Victor Herbert, „Natoma" genannt. Man erwartete von Puccini, daß „Das Mädchen vom goldenen Westen" wenigstens so amerikanisch sein würde, wie seine „Madame Butterfly" japanisch ist; er schrieb aber zu seinem kalifornischen Text die reinste italienische Musik, mit sehr wenigen und kaum verständlichen lokalen Anklängen. Das ist bei Herbert anders; auch seine Oper spielt in Kalifornien, dem romantischsten unserer Staaten, aber seine Musik hat Lokalfarbe; sie ist weiß für Paul, den amerikanischen Offizier, rot für das Indianermädchen Natoma, und nach spanischen Mustern in den Szenen, wo die schöne Barbara und ihre Familie mit Gefolge erscheinen. Man liebt es hierzulande, Indianermädchen zu idealisieren; Natoma liebt Paul, er aber liebt Barbara. Was tut nun Natoma? Bei einem Dolchtanz ersticht sie einen jungen Spanier, der im Begriff ist, die Barbara zu entführen! Und im 3. Akt wird sie Nonne. Das gibt dem Komponisten Gelegenheit, altmodische Kirchenmusik im alten Missionshaus von Santa Barbara (1820) einzuführen, die sich sehr gut anhört; Gounod oder Massenet hätten das nicht besser machen können. Manche von Herberts Themen sind interessant, und geradezu frappant ist seine Verwendung der Indianerthemen, besonders im Dolchtanz; hier sind die beigefügten Harmonieen und Orchesterfarben ebenso echt barbarisch wie das Originalthema. So, sagt man sich, würden die Indianer musizieren, hätten sie Harmonie und Orchester. Man soll sich übrigens nicht wundern, daß Herbert gleich beim ersten Wurf eine respektable große Oper geschrieben hat. Allerdings ist er vor allem durch seine Operetten bekannt, von denen einige auch in Deutschland aufgeführt wurden; aber bevor er diese schrieb, komponierte er einige verdienstliche Orchesterwerke und ein Violoncellkonzert, das Dvořák besonders gefiel. Herbert wurde in Irland geboren, in Deutschland erzogen, lebt aber seit 25 Jahren in New York. Gewisse echt amerikanische Züge in seinen Operetten findet man auch in „Natoma", die daher als die erste bedeutende amerikanische große Oper gelten kann. Mit Mary Garden in der Titelrolle war der Erfolg bedeutend.
Henry T. Finck

PARIS: Alle fünf Jahre veranstaltet die Stadt Paris einen Wettbewerb für ein größeres musikalisches Werk für die Oper oder das Konzert. Auf dem Konzertgebiet hat sich diese Stiftung mehrmals als nützlich erwiesen, während

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Opernbühne ihr bisher weniger zu Dank verpflichtet ist. Im Jahre 1910 war wieder die Oper an der Reihe, aber keines der eingesandten Werke erhielt den ausgesetzten Preis, es wurde bloß das wenigst schlechte Werk zur öffentlichen Aufführung dem dritten Pariser Opernhaus, der Volksoper in der Gaîté, zur Aufführung auf Kosten der Stadt übergeben. Die Aufführung hat jedoch gezeigt, daß diese vieraktige romantische Oper „Elsen" von Adalbert Mercier nach einem Textbuche von Jean Ferval mindestens ebensogut den ersten Preis verdient hätte, wie die früher gekrönten Werke. Die Schwäche des Textbuches ist zwar nicht zu leugnen. Die Eifersucht zweier Brüder, welche die gleiche Frau lieben, wird hier in ein norwegisches Fischerdorf verlegt, ohne dabei etwas Besonderes zu gewinnen, denn die Handlung bleibt banal und die ländliche Sittenschilderung äußerlich. In den drei ersten Akten geschieht fast nichts, und der Brudermord auf einer stürmischen Kahnfahrt kommt im vierten Akt nur unklar zum szenischen Ausdruck. Der junge Tonsetzer hat sich aber sehr geschickt mit seinem Textbuch abgefunden und durch Orchestermalerei das Fehlende angemessen ersetzt. Auch die Singstimmen kommen trotz der Bevorzugung des Orchesters nicht zu schlecht weg, und zu tadeln ist bloß, daß der süßliche sentimentale Ton in diesem blutigen nordischen Familiendrama zu oft vorherrscht.

Felix Vogt

PRAG: Strauß' „Rosenkavalier" wird jetzt im Tschechischen Nationaltheater in prachtvoller Ausstattung und in ungemein subtiler musikalischer Ausarbeitung gegeben. Der Opernchef Kovarovic weiß aus seinem ausgezeichneten Orchester Funken zu schlagen. Die Besetzung der Hauptrollen mit Anna Slavik (Fürstin Werdenberg), Frl. Schlechta (Oktavian), Frl. Unger (Sophie), Pollert (Ochs von Lerchenau) und Sir (Faninal) ist einwandfrei, die Ensemblewirkung ein Verdienst des tüchtigen Regisseurs Polak. Der Erfolg war am Abend der Premiere stürmisch, immer wieder mußte der Vorhang in die Höhe.

Dr. Ernst Rychnovsky

ROSTOCK: Einige Werke des jungen Tonsetzers Leopold van der Pals, die allgemeine Beachtung verdienen, kamen kürzlich hier zum ersten Male zu Gehör. Musikdirektor Schulz ließ der Uraufführung einer Symphonie mit dem Philharmonischen Orchester in Berlin nun die zweier symphonischer Skizzen für großes Orchester nach eigenen Gedichten „Frühling" und „Herbst" folgen. Die beiden Stücke sind Werke eines tief empfindenden Menschen, der die Eindrücke, die ihm die Natur gibt, in Tönen auszudrücken weiß. Die Komposition bedeutet in jeder Beziehung einen Fortschritt seit der um einige Jahre älteren Symphonie. Sie ist in enger Anlehnung an den Wortlaut der Gedichte, dabei selbständig musikalisch wirksam aufgebaut. Harmonik und Kontrapunktik zeugen von gediegenem Können. Die Instrumentation ist durchsichtig, durchaus dem Charakter der einzelnen Instrumente entsprechend. Die glänzende Wiedergabe durch unser Orchester und seinen Leiter trug viel zu der begeisterten Aufnahme bei, deren sich van der Pals hier erfreuen konnte. — Ein „Stimmungsbild" für Klavier desselben Komponisten spielte der Berliner Pianist Wladimir von Papoff in einem Kammermusik-Abend — der uns zugleich die dankenswerte Bekanntschaft des Streichquartetts e-moll von Smetana „Aus meinem Leben" vermittelte — und verhalf durch seine poetische und dabei musikalisch klare Interpretation der Komposition zum Erfolge.

Hans Müllner

ST. PETERSBURG: Am Kaiserlichen Marientheater hat nun endlich nach Überwindung mehrfacher Hindernisse César Cui's Oper „Die Tochter des Kapitäns" (nach Puschkin) ihre erste Aufführung erlebt und hat einen guten äußerlichen Erfolg zu verzeichnen gehabt. Wagners „Lohengrin" und „Tristan" unter Felix Mottl begeisterten alle Wagnerianer. Der Kaiser wohnte diesen drei Vorstellungen bei.

Bernhard Wendel

SCHWERIN: Die diesjährigen „Ring"-Abende hielten sich auf einer guten Mittelstufe. Sie waren gegründet auf einmütiges und hochentwickeltes Zusammenwirken der Einzelfaktoren, des technischen Apparates, der trefflichen Bühnenleitung und eines opferwilligen Orchesters. Im übrigen ist eine „Lohengrin"-Aufführung mit dem Tenoristen Hofmüller aus München hervorzuheben. Er erwies sich als ein eigenartiger und begabter Darsteller ohne merkbares Anfängertum. Die Stimme ist nur klein, aber von untadeliger Schönheit. Sie verweist den Sänger in das lyrische Fach. Dr. Hussla

SONDERSHAUSEN: Das Fürstliche Theater brachte als Uraufführung die vieraktige komische Oper „Frauenlist" von Robert Hansen. Ein erfolgwürdiges Werk. Sein Text entstammt einem Märchen aus 1001 Nacht, das bereits durch den „Betrogenen Kadi" bekannt ist. Diesmal stehen sich in der Idee Frauenlist und Männerlist gegenüber. Frauenlist siegt; aber die liebliche Siegerin schenkt ihrem Freund das Geständnis seiner Niederlage zurück, indem sie spricht: „Du hast gesiegt durch wahre Liebe." Das von Marie Boltz verfaßte Libretto zeichnet sich insofern aus, als besonders die ungemeine Freundlichkeit des Ausdrucks, das Musikalisch-Dankbare anzuerkennen sind. Doch wird die Bühnenwirksamkeit des Opus bis zu einem gewissen Grade beeinträchtigt durch das Fehlen der führenden Person und der auch im Singspiel nicht zu entbehrenden Kontraste. Robert Hansen hat sich als Komponist einen geachteten Namen gemacht. Wenn seiner Erfindung auch gewisse Schranken auferlegt sind, so ist er doch in seinem Hause Herr und Meister. Einige der Melodieen sind leider etwas ohrgerecht. Dafür birgt die Partitur eine Fülle prächtiger Einzelheiten. Instrumentation, Behandlung der Singstimmen, der Soli und Ensembles wie die Satzkunst sind im allgemeinen vortrefflich; und die Psyche seiner Gestalten hatte der Komponist inne: das beweist die Sicherheit, mit der er jeder Situation gerecht wird. Hansen hat zweifellos hervorragendes Talent für die Konversationsoper; er meide aber den Stich in die Operette. Die Aufführung des durchaus nicht leicht zu bewältigenden Stückes bot ein abgerundetes Bild. Am Dirigentenpult stand der

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

junge, sehr begabte Kapellmeister Auderieth. Das Publikum bereitete dem Werk die wärmste Aufnahme. Fritz Vogely

STRASSBURG: „Nichts Neues" — ist leider nur zu sehr die Signatur unserer Oper in dieser Spielzeit: Eine löbliche „Figaro"-Aufführung unter Fried, „Siegfried" und „Götterdämmerung" mit Büchel — Wilke als Heldentenor hierin erfolgreich —, als Brünnhilde in ersterem die Novize Frau Erregotts (Köln) mit schöner Stimme noch etwas unbeholfen, in letzterer Frl. Gärtner recht großzügig, ebenso Wissiak (Hagen). Zu Fastnacht brachte Pfitzner die „Fledermaus" mit dem Opernpersonal zu fein abgestimmter Wiedergabe; der Einakter „Die Tante schläft" (aus dem Französischen) war ziemlich nichtssagend, hübsch das Ballet „Vergißmeinnicht", von Janka Majthanyi eingerichtet, dazu gabs noch Suppé's „Flotte Bursche", die Pfitzner auf einem nur zu schwach besuchten Theaterpensionsfond-Fest zuerst vorgeführt. Daneben gabs eine Reihe Engagementsgastspiele in alten Repertoiropern, darunter Frl. Norden (Mannheim) erwähnenswert als Gilda im „Rigoletto", dessen Titelrolle H. Herrmanns in einer Straßburgs nicht würdigen Weise verbrach. Daß bei solchen Gaben das Interesse des Publikums nicht rege gehalten werden kann, darf wohl nicht Wunder nehmen. — Die mit so großen Prätentionen inaugurierte Winteroperette ist trotz schöner und wohlabgerundeter Vorstellungen an dem Mißverhältnis zwischen den Kosten des überzahlreichen Personals und dem schwächlichen Besuch eingegangen.
Dr. Gustav Altmann

WARSCHAU: Als zweite Novität wurde „Tiefland" von d'Albert herausgebracht. Die Oper mit ihrer geschickt gemachten, aber ziemlich wertlosen Musik hatte nur einen mäßigen Erfolg; sie hält sich dank den ausübenden Kräften (Frau Kaszowska als Marta) und der schönen Ausstattung. — Als Madame Butterfly, Violetta und Mimi gastierte hier mit Erfolg die italienische Sängerin Cervi-Caroli. — Einen starken Erfolg hat das durch den Balletmeister Berger sehr gut einstudierte Ballet „Ein Tag in Japan" (Musik von Frimml) davongetragen.
Henryk v. Opieński

WEIMAR: Rege Arbeitsfreudigkeit war die Signatur der letzten Spielzeit im Hoftheater, so daß, außer einer erfolgreichen zyklischen Aufführung des strichlosen „Ring" unter Raabes schätzenswerter Leitung, zwei relative Novitäten gegeben werden konnten: Siegfried Wagners „Bärenhäuter" und Adams „König für einen Tag" in der äußerst geschickten Übersetzung und Bearbeitung P. Wolfs. Trotzdem die Akten über den Wert oder Unwert des „Bärenhäuter" längst geschlossen sind, war die Premiere schon acht Tage vorher so gut wie ausverkauft. Dieses Interesse galt jedoch ersichtlich weniger dem Werke, als vielmehr der Person des dirigierenden Komponisten. Die trefflich vorbereitete Aufführung unter Wiedegs Regie konnte dem, neben vielen dürftigen Stellen ganz hübsche Momente aufweisenden Werke nur zu einem Achtungserfolge verhelfen. Der Komponist konnte sich nach dem zweiten Akte zeigen. Der dritte Akt fiel ab. Die in Deutschland fast nur durch die Ouvertüre „Si j'etais roi" bekannte Märchenoper Adams hatte, von Grümmer mit großer Liebe einstudiert und dirigiert, einen vollen und hoffentlich auch nachhaltigen Erfolg, der nicht zum geringsten der vorzüglichen Darstellung und prächtigen Inszenierung zuzuschreiben ist. — Zum Schluß der Spielzeit wurde uns noch ein Lortzing-Zyklus und als örtliche Novität Puccini's „Bohème" versprochen. Die längst angekündigte Aufführung von Strauß' „Elektra" scheint man „ad calendas graecas" verlegt zu haben. Carl Rorich

WIESBADEN: Humperdincks „Königskinder" erlebten auch hier bei Anwesenheit des Komponisten eine sehr erfolgreiche Première. Eine Weile dürfte das Wohlgefallen an dem wunderlichen Märchenspiel — mit den ihren sentimentalischen Eindruck nie verfehlenden Kinderszenen — noch andauern: hallt es doch in dieser Musik warm und wohlig von Sang und Klang wieder; und für den Fachmann bedeutet ja eine Humperdincksche Partitur in ihrer sorglichen Feinheit und Reinheit immer eine wahre Herzstärkung. Schade, daß so wenig persönliches Element in dieser Musik lebt. — Großen Beifall errang die temperamentsprühende Frances Rose (Berlin) als Salome; und Madame Cahier (Wien) entzückte als Fides im „Prophet" und als Carmen durch Stimme und Schule wie durch Spiel und Persönlichkeit.
Prof. Otto Dorn

WÜRZBURG: Unbedingte Anerkennung für den Fleiß und das hübsche musikalische Talent des Komponisten, freundliche lokalpatriotische Aufnahme und herzliche Begrüßung der vielen reizenden Motive in der Musik, aber gleichzeitig auch Bedauern für die Unmöglichkeit eines weitergreifenden Erfolgs — das war die Signatur bei der Uraufführung der Oper „Sigurd Ring" von Max Jos. Kunkel im hiesigen Stadttheater. Bleischwer hängt der unbehilfliche Text an dem Werk und hindert dessen dramatisches Fortschreiten. Die Musik ist ungleich besser, sie hat Farbe und vielfach lebhaften Schwung, wenn auch die vorwiegend festmarschmäßigen Motive zu gehäuft erscheinen. Prächtiges Kolorit strömt aus der Instrumentation, die den Kenner namentlich des Bläserkörpers verrät. Dr. J. B. Kittel

KONZERT

AMSTERDAM: Die Abonnementskonzerte des Concertgebouw-Orchesters brachten an Erwähnenswertem unter Mengelbergs Leitung Fragmente (mit Chor und Solisten) aus Wagners „Parsifal" und die Symphonie in e-moll des russischen Komponisten Sergei Rachmaninoff. Dieser trat auch als Solist auf mit seinem dritten Klavierkonzert, einem bedeutenden Werk, das wir bald wieder zu hören hoffen. Rachmaninoff ist außerdem ein Klavierspieler mit geradezu vollendeter Technik und feinsinnigem Vortrag. Andere Novitäten waren eine Symphonie und ein (von Pablo Casals meisterhaft vorgetragenes) Cellokonzert des einheimischen Tonsetzers Julius Röntgen, der ein lebendiges technisches Können besitzt, gutklingende Melodieen zu schaffen weiß, aber keine neuen Wege wandelt. Der Komponist, der selbst die beiden Werke dirigierte, erzielte einen schönen Erfolg. — Als

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Solisten sind weiter noch zu verzeichnen die Sängerin Maria Freund, die Geigerin Renée Chemet und der treffliche Geigenspieler Carl Flesch. Der Chor der Amsterdamer Abteilung der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst veranstaltete unter Leitung von Willem Mengelberg und unter Mitwirkung der Solisten Frau Noordewier-Reddingius, Ilona Durigo, Tilia Hill, Hermine Scholten, Thomas Denijs, Hendrik van Oort und Rud. v. Schaik eine wohlgelungene Aufführung von Schumanns „Das Paradies und die Peri", die am nächsten Abend als Volkskonzert wiederholt wurde. — Fritz Kreisler erzielte in einem eigenen Konzert vor allem mit seinen „Klassischen Manuskripten" starken Erfolg. Die Altistin Ilona Durigo wußte mit zwei Liederabenden (mit Evert Cornelis als Begleiter) das Publikum zu fesseln. — Weiter gab die Vereinigung „Amsterdamsch Dameskoor" unter Leitung von Johan Schoonderbeek ein Konzert, in dem vor allem die Sopranistin Dora Zweers-de Louw Aufsehen erregte. Chr. Freijer

ANTWERPEN: Aus den Konzerten der Gesellschaft „Nouveaux concerts" ist von einem großen Erfolg des Düsseldorfer Dirigenten Karl Panzner zu berichten. Als Leiter von Tschaikowskys pathetischer Symphonie stellte er sich ohne Zweifel an eine erste Stelle der vielen bekannten und bedeutenden Kapellmeister, die uns Deutschland in den letzten Jahren als Gastdirigenten entsandte. Fritz Kreisler bestätigte mit dem Vortrag von Brahms' Konzert aufs neue seine hohe Meisterschaft. — Der Franzose Edouard Risler versuchte vergeblich, an einem Kammermusik-Abend für Klavierkompositionen seiner Landsleute Interesse zu erwecken. Einer langweiligeren, die Geduld der Zuhörer auf eine härtere Probe stellenden, dreiviertel Stunden dauernden Sonate in Es-dur von Dukas, einem gequälteren Stück wie „La soirée dans Grenade" von Debussy begegnet man nicht leicht im Konzertsaal. Etta Madier sang am gleichen Abend mit mehr oder weniger Glück Lieder von Bruneau und modernen Russen. — Eine neue Orchestervereinigung, die unter Leitung des jungen Musikers Willems steht und hauptsächlich belgischen Tonsetzern den Weg in die Öffentlichkeit ebnen will, führte sich mit Kompositionen des Dirigenten, solcher von Mortelmans und Walput recht vorteilhaft ein. — Der Monat April bringt uns noch an größeren Werken die Bachsche h-moll Messe durch den, unter Leitung Ontrop's stehenden, brillanten Chor der „Société de musique sacrée", die „Jahreszeiten" durch den Lehrergesangverein Diesterweg, Benoits Oratorium „Der Rhein" durch die „Société des nouveaux concerts" und Wambachs „Yolanda", von denen die Messe noch nie, die andern Werke seit Jahren hier nicht mehr zu Gehör kamen. A. Honigsheim

BERLIN: Felix Mottl dirigierte an der Spitze des verstärkten Philharmonischen Orchesters einen Wagner-Abend, dessen Programm das Vorspiel zum dritten Akt der „Meistersinger", das „Tristan"-Vorspiel mit dem Liebestod der Isolde, das „Lohengrin"-Vorspiel und aus der „Götterdämmerung" die Trauermusik mit der Schlußszene enthielt. Von besonderem Interesse bei diesem Konzerte war die Mitwirkung der Kammersängerin Zdenka Faßbender, deren Organ sich auch in der Philharmonie als sehr ausgiebig, deren Vortrag sich als großzügig und geistig belebt erwies. Wenn Mottl Wagner dirigiert, weiß er das komplizierte Geflecht der Motive wunderbar klar herauszuarbeiten und dabei stets die herrliche Fülle des Gesamtklanges aufrechtzuerhalten. — Das 4. Vereinskonzert des Philharmonischen Chores (Siegfried Ochs) war nur der Musik Bachs gewidmet: es wurden die Kantaten „Bleib bei uns", „O Ewigkeit, du Donnerwort", „Es erhub sich ein Streit" und „Du Hirte Israel" aufgeführt; dazwischen sang Maria Philippi mit weicher Stimme und schlichtem, zum Herzen gehendem Ausdruck zwei geistliche Lieder „Komm' süßer Tod" und „Bist du bei mir". Unvergeßlich schön hat Johannes Messchaert in der Solokantate die Trostworte des heiligen Geistes „Selig sind die Toten" gestaltet. Es war wie eine Erlösung nach dem die Seele peinigenden Streit zwischen Furcht (Maria Philippi) und Hoffnung (George A. Walter). Es ist kein geringes Verdienst des Dirigenten, daß er durch sein jahrelanges, keine Mühe scheuendes Arbeiten mit seinem Chore wie mit den Philharmonikern der Bachschen Musik neues Terrain, ein festes Heim bei seinen Sängern wie bei seinen Hörern erobert hat. Des Meisters Ausdrucksweise, sein Stil ist ihnen in Fleisch und Blut übergegangen. Mit Wonne greift der Chor, wenn er sich eine Weile mit andrer Musik beschäftigt hat, wieder zu Bach. Daher auch die Schlagfertigkeit des Vortrags, mag es dem kraftvollen Tonsatz „Es erhub sich ein Streit" oder dem weichen, schönheitssatten Gebilde „Bleib bei uns" gelten. Welch eine Arbeit gehört dazu, um die scharfe Charakteristik solcher Tonsätze und dabei zugleich die reife Schönheit des Chorklanges herauszuholen! Das Hauptkonzert wie die Generalprobe fand vor dichtbesetztem Saale statt — der sicherste Beweis, daß das Publikum sich nicht satt hören kann an der Bachschen Musik. — Der 7. Symphonieabend der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß brachte Webers „Euryanthe"-Ouvertüre, Robert Schumanns Symphonie B, Mozarts Haffner-Serenade und zum Schluß Beethovens Leonoren-Ouvertüre No. 2. Das Schumannsche Werk wurde vom Dirigenten recht lieblos behandelt, namentlich das Finale so verhetzt, daß, wer diese Musik lieb hat, ganz verärgert zuhörte. Das Mozartsche Jugendwerk mit seiner geistsprühenden Beweglichkeit kam aber ganz prachtvoll zur Geltung, hier fühlte man sofort, daß Richard Strauß zu Mozart in ganz intimem Verhältnis steht. — Martha Kempner-Hochstädt veranstaltete einen Melodramenabend, dessen Ertrag der Franz Liszt-Stiftung zugute kommen soll. Da der Saal fast überfüllt war, kann eine ansehnliche Summe eingekommen sein. Das Programm enthielt ausschließlich Lisztsche Musik: zu den Balladen „Lenore" von Bürger, „Der traurige Mönch" von Lenau, „Des toten Dichters Liebe" von Moritz Jokai und „Helges Treue" von Strachwitz die melodramatische Begleitung, während die Dame die Dichtungen ausdrucksvoll zum Teil mit zu stark aufgetragener körperlicher Mimik deklamierte. Außerdem spielte Sergei von Bortkiewicz die beiden Legenden „Die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vogelpredigt“ und „Franz von Paula, auf den Wogen schreitend“, mit voller Herrschaft über die technischen Schwierigkeiten und feinem Klangsinn. Arthur Egidi war die wenig dankbare Aufgabe zugefallen, auf der Orgel ein Klavierwerk: die Variationen über das Bachsche Thema „Weinen, Klagen“, sowie das Orchesterstück „Orpheus“ vorzutragen; die Bearbeitungen dieser Musik für die Orgel ließen kaum ahnen, welcher Klangreiz in der Originalfassung dieser Werke steckt. Die Zuhörer aber hörten andächtig zu und überschütteten alle mitwirkenden Künstler mit reichem Beifall. Eingeleitet wurde der Abend durch einen Hymnus in freien Strophen, den der Gatte der Rezitatorin auf Franz Liszt gedichtet hat. — Die Singakademie unter Georg Schumanns Leitung brachte Beethovens Missa solemnis zur Aufführung. Dem Chor wie unsern Philharmonikern ist das schwierige Werk durch die mehrfachen Wiederholungen in den letzten Jahren eng vertraut geworden, und da auch für gute Besetzung der vier wichtigen Solostimmen mit Hedy Iracema-Brügelmann (Sopran), Emmi Leisner (Alt), Paul Reimers (Tenor) und van Eweyk (Baß) Sorge getragen war, so kam die Musik durchweg zu ihrem vollen Rechte Nur dem Solosopran hätte man in den Ensemblesätzen mehr Glanz und Tonfülle, zumal neben dem machtvollen Alt Emmi Leisners, in der Führung der Stimmen wünschen mögen. — Im 10. (letzten) Nikisch-Konzert war statt der erkrankten Lucille Marcel Elsa Hensel-Schweitzer als Ersatz eingetreten, die aus Mozarts „Figaro“ die zweite Arie der Gräfin und aus Beethovens „Fidelio“ die große Arie der Leonore vortrug, ohne jedoch einen bedeutenderen Eindruck zu hinterlassen. Als Novität enthielt das Programm eine Ouvertüre für großes Orchester, „Lebensfreude“ von Georg Schumann, ein flottes, mit reichen Orchesterfarben geschmücktes Musikstück, das sich allgemeiner Anerkennung erfreute. Webers „Euryanthe“-Ouvertüre begann und Beethovens Eroica schloß den Abend. Im Programmbuch fiel die eingehende, höchst interessante Studie über die Beethovensche Symphonie von Paul Bekker auf. Die Aufführung war eine der besten, glänzendsten, die ich je erlebt habe. Wahrhaft erschütternd und zugleich erhebend zog diese Musik an den Hörern vorüber, die dem Dirigenten zum Schluß einmütig nicht endenwollende Ovationen bereiteten. — Fritz Steinbach dirigierte in der Philharmonie Schumanns Ouvertüre zu „Genoveva“, Mendelssohns Violinkonzert mit Fritz Kreisler als Solisten und von Brahms die Symphonie in F, sowie die Variationen über das Haydnsche Thema mit der ihm eigenen Energie des Ausdrucks, die namentlich das rhythmische Element stark betont Bei den Brahms-Verehrern gilt ja der Dirigent mit Recht als der berufenste Brahms-Interpret; mir fehlt in den lyrisch-melodischen Partieen stets etwas an der Weichheit der Empfindung. — Kurz hintereinander gab es zwei Symphonie-Konzerte der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß, zu denen jetzt Max Chop auch Programmbücher ausarbeitet. Daß in diesen die Reklame sich störend mitten in den Text der musikalischen Analysen hineindrängt, wird allgemein bedauert; vielleicht sorgt man dafür, daß der Reklameteil dahin gestellt wird, wohin er gehört — an den Anhang des Büchleins. Beethovens Symphonieen in D und A, von Bach das Brandenburgische Kammerkonzert in G, von Brahms die Vierte Symphonie in e, von Richard Strauß der „Don Juan“ und „Tod und Verklärung“, dazu als Novität „Die Klage der Nausikaa“ von Ernst Boehe, wurden an diesen beiden Abenden gespielt. Letztgenanntes Werk mit seinem innerlich leeren Gehalt und dem äußerlich materiell aufgebauschten Orchestersatz wollte mir wenig behagen; die üblichen Steigerungen der nichtssagenden und so viel bedeuten wollenden Motive kennt man nachgerade schon vorher in den modernen symphonischen Dichtungen. Eine glänzende Aufführung der Beethovenschen Siebenten und vor allem der genannten Werke des Dirigenten entfesselte einen Sturm des Beifalls. „Tod und Verklärung“ in solcher Ausführung läßt Aller Herzen sich beugen vor diesem hohen Schwung der Phantasie, diesen kühnen, in immer höhere Regionen hinaufgeleitenden Klängen reinster Verklärtheit. Ernst Eduard Taubert

Das 7. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde hatte ursprünglich vom Sternschen Gesangverein bestritten werden sollen; da dieser sich aber mittlerweile aufgelöst hatte, so war Iwan Fröbe, dem letzten Dirigenten dieses einst für das Berliner Musikleben so wichtigen Vereins, die Leitung des für dieses Konzert bereits engagierten Philharmonischen Orchesters überlassen worden. Trotzdem er infolge einer Verstauchung des rechten Arms nur mit der linken Hand dirigierte, verstand er es durchaus, das Orchester seinem Willen dienstbar zu machen. Wenn selbst der keineswegs einfache Schlußsatz der Zweiten Symphonie von Dr. Max von Oberleithner, die erstmalig zur Aufführung gelangte, mit einer wunderbaren Klarheit zum Vortrag kam, so war dies ein entschiedenes Verdienst des Dirigenten, der auch die Vierte Symphonie von Dvořák in überaus klarer Weise ohne Zuhilfenahme der Partitur dirigierte. Dvořáks G-dur Symphonie ist ein liebenswürdiges Werk, das sich an ein größeres Publikum wendet und mit Beethovens Vierter sich innerlich berührt. Auch der Brucknerschüler Max von Oberleithner will offenbar in seiner Zweiten Symphonie, selbst in deren schon erwähntem Finale, keine Rätsel aufgeben, vielmehr uns sorgsam gearbeitete, geschickt aufgebaute Sätze, deren Themen ungesucht, wohlklingend und vornehm sind, vorführen. Daß er seinen Lehrer nicht kopiert, vor allem dessen Fehler der planlosen Aneinanderreihung an sich wertvoller Melodieen vermeidet, sei besonders hervorgehoben. Am wertvollsten sind die beiden Ecksätze, die auch schöne Steigerungen enthalten. Der langsame Satz ist durchaus lyrisch gehalten; das flotte Scherzo verrät am meisten die Wiener Herkunft des Komponisten. In der Instrumentation erinnert er stark an den späteren Wagner. Der Solist des Abends, der Geiger Robert Pollak, bot mit Mozarts A-dur Konzert eine besonders durch die Wärme des Vortrags ansprechende, aber keineswegs außergewöhnliche Leistung. — Die Pianistin Amy Hare, die im Kammermusikspiel ihre besondere Domäne hat, hatte sich mit Frau Norman-Neruda, Oskar

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nedbal und Hugo Becker zusammengetan, um das doch nicht ganz ohne Ursache vernachlässigte Quartett op. 23 von Dvořák und Brahms' op. 26 zum Vortrag zu bringen, der im allgemeinen als mustergültig bezeichnet werden konnte. Dazwischen erfreuten die Streicher die Zuhörerschaft durch Beethovens jugendfrische Serenade op. 8, in deren Polonaise Becker so recht exzellierte. — Das Willy Heß-Quartett erinnerte daran, daß die Streichquartette von Dittersdorf, insbesondere das fünfte in Es-dur, den Haydnschen durchaus ebenbürtig sind, erschöpfte Beethovens e-moll, besonders den langsamen Satz, und erwarb sich ein großes Verdienst, indem es einmal auf das hier seit langem nicht öffentlich gespielte Quartett in Des-dur bzw. cis-moll von Sgambati nachdrücklich hinwies. Es gibt nicht viele Streichquartette neuerer Komponisten, die sich in bezug auf Erfindungskraft mit diesem Werke messen können; insbesondere gehört die Einleitung zum ersten Satz und der langsame zu den weihevollsten Eingebungen der Tonkunst. — Das Rosé-Quartett aus Wien vermittelte uns zwischen Beethovens op. 127 und Mozarts A-dur die Bekanntschaft mit Erich Wolfgang Korngolds Klaviertrio op. 1, das der jetzt vierzehnjährige Komponist vor einem Jahr vollendet hat. Paul Bekker hat in dem Artikel „Zukunftsklänge" im 35. Bande dieser Zeitschrift sich näher über diesen phänomenal beanlagten Knaben, der den Klavierpart seines Trios übrigens höchst achtbar spielte, ausgelassen. Wenn Richard Strauß dieses Trio jetzt geschrieben hätte, so würde man sich über dessen Harmonieen nicht wundern! Unleugbar kennt der junge Korngold viele Werke von Richard Strauß und anderen modernen Komponisten; gern gebe ich zu, daß er diesen viel abgelauscht hat; allein wer solch einen langsamen Satz zustande bringt wie in diesem Trio, der ist eben ein gottbegnadeter Künstler, nur weiß ich nicht, wie er dann noch höher steigen soll. Auch das Trio des Scherzo, das sonst gar zu orchestral gedacht ist, wirkt bezwingend. Im ersten Satz, der in der Harmonik ganz besonders modern ist, fand ich vieles gesucht; auch wollten mir die Walzerrhythmen des Finale nicht recht in ein Kammermusikwerk hineinpassen. — Das Klingler-Quartett beschloß seine dieswinterlichen Konzerte mit einem Brahms-Abend; außer dem B-dur Quartett gelangten das h-moll Quintett (Klarinette Oskar Schubert) und das G-dur Quintett (zweite Bratsche Fritz Rückward) zu trefflichster Wiedergabe. — Das Holländische Trio führte im Verein mit dem Streichquartett Heermann-van Lier Brahms' H-dur Trio (neue Fassung), Schuberts Forellenquintett und das von mir im 38. Bande dieser Zeitschrift S. 43 gewürdigte Streichquartett op. 117 von Philipp Scharwenka auf; dieses sprach recht an. — Einen hohen Genuß bereitete das Rosé-Quartett durch die ausgezeichnete Wiedergabe der Quartette in a-moll von Brahms, A-dur von Beethoven und d-moll von Schubert — Amy Hare gab mit großem Erfolg zwei weitere Kammermusik-Abende mit Unterstützung von Arnold Rosé (Violine), Oskar Nedbal (Bratsche) und Pablo Casals, bzw. Hugo Becker (Violoncell); am ersten Abend bildeten Mozarts sogenanntes Kegeltrio mit Bratsche, Schuberts B-dur Trio und das c-moll Klavierquartett von Brahms das Programm, am zweiten Dvořaks großzügiges und feuriges Es-dur Klavierquartett, Rubinsteins Sonate für Klavier und Viola und das Klavierquintett von Brahms (2. Violine Rudolf Malcher). — Der Brahms-Abend (Trios c-moll und H-dur, Sonaten d-moll und e-moll) von Artur Schnabel, Carl Flesch und Jean Gerardy ließ keinen Wunsch unerfüllt. — Die talentvolle fünfzehnjährige Geigerin Emily Gresser, die einen höchst voluminösen Ton aus ihrem Instrument zieht, wird hoffentlich ihr Konzertieren im Interesse ruhiger Weiterentwickelung nicht zu sehr ausdehnen.

Wilhelm Altmann

Am 9. symphonischen Musikabend des Berliner Konzertvereins bot Josef Stransky mit dem Blüthner-Orchester als Hauptwerk die „Dante"-Symphonie Liszts. Es war eine — abgesehen von den Intonationsschwankungen im Magnificat (Berliner Lehrerinnen-Gesangverein) — höchst anerkennenswerte, von innerem Leben erfüllte Leistung. Der junge Geiger Joska Szigeti, der das Mendelssohnsche Konzert vortrug, schien durch Nervosität an der vollen Entfaltung seines bereits beträchtlichen Könnens etwas behindert. — Auch im 6. Hausegger-Konzert, dem letzten dieser Saison, bildete eine Lisztsche Schöpfung den Höhepunkt: die „Faust"-Symphonie (Blüthner-Orchester, Felix Senius und der Berliner Sänger-Verein). Ihre hinreißende Interpretation reihte sich den seitherigen glänzenden Darbietungen des eminenten Dirigenten, mit dessen Verpflichtung das Berliner Musikleben um eine markante Persönlichkeit reicher geworden ist, würdig an. Der begeisterte Beifall und der ungewöhnlich starke Besuch lassen hoffen, daß das künstlerische Wirken Hauseggers nunmehr auch in weiteren Kreisen die ihm gebührende Beachtung und Teilnahme findet. Die weiteren Gaben des Abends bestanden in der „Coriolan"-Ouvertüre und im Siegfried-Idyll. — Die Pianistin Giuditta Sartori verfügt über eine ansehnliche Technik. Sie hat offenbar fleißig studiert; eigenes Empfinden und selbständige Auffassung sucht man in ihrem Spiel vorläufig vergebens. — Der Große Berliner Opernverein veranstaltete unter Mitwirkung der Philharmoniker eine Aufführung der freigegebenen Bruchstücke aus „Parsifal". Eine solche Wiedergabe im Konzertsaal, die auch unter günstigsten Umständen ein Surrogat darstellt, hat nur dann eine Berechtigung, wenn sie in allen Teilen eine auf das sorgfältigste vorbereitete und aufs feinste ausgearbeitete Leistung bietet. Dies war leider nicht der Fall. Nicht nur die Chöre ließen sehr viel zu wünschen übrig, auch von den Solisten konnten bloß Albert Fischer (Amfortas) und Theodor Lattermann (Gurnemanz) höheren Ansprüchen genügen. Die Leitung Eduard Mörikes ließ Gewandtheit erkennen, ohne freilich irgendwie das Durchschnittsmaß zu überragen. Das Ganze machte einen recht nüchternen Eindruck. — In einem Symphoniekonzert mit dem verstärkten Blüthner-Orchester brachte Ignatz Waghalter die Symphonie h-moll von Paderewski zur ersten Aufführung in Deutschland. Der musikalische Gehalt des Werkes scheint mir zu seiner Ausdehnung in

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

keinem Verhältnis zu stehen. Paderewski beherrscht die Kompositionstechnik in souveräner Weise, aber die Kraft seiner Erfindung ist sehr gering. Der Mangel an Originalität macht sich bei einem so anspruchsvoll auftretenden Werk, das, eine verkappte symphonische Dichtung, wohl Polens einstige Blüte, seinen Niedergang, schmerzliche Resignation und die freudige Hoffnung auf glücklichere Zeiten schildern soll, doppelt fühlbar. Der Dirigent hatte sich der Neuheit mit sichtlicher Liebe angenommen und brachte sie vortrefflich zu Gehör. Den Gipfel des Abends bedeutete das ausgezeichnete Spiel des jungen Pianisten Alfred Hoehn (d-moll von Brahms und Tschaikowsky), eines Vollblutmusikers, der zu Großem berufen ist. — Am 10. (letzten) symphonischen Musikabend des Berliner Konzertvereins vermittelte Josef Stransky an der Spitze des Blüthner-Orchesters die Bekanntschaft mit der symphonischen Dichtung „Griselidis“ für großes Orchester, Orgel, Mezzosopransolo (Else Gentner-Fischer) und Frauenchor (Schultzen-Astenscher Chor) von Richard Mandl. Auch bei diesem Werk macht sich, wie bei dem Paderewski's, das Mißverhältnis zwischen dem gedanklichen Inhalt und dem Aufgebot an Mitteln empfindlich bemerkbar. Diese Art Tonsprache, die in keiner Hinsicht irgendwelche Rätsel aufgibt, ist in ihrer nervenberuhigenden Allgemeinverständlichkeit ihrer Wirkung auf ein gewisses Publikum jederzeit sicher. Es ist mit routinierter Hand gefertigte Unterhaltungsmusik, deren Mangel an Ursprünglichkeit und kräftiger Eigenart durch kluge Ausnutzung der modernen Ausdrucksmittel geschickt verdeckt wird. Eine wahre Erquickung bedeutete das darauf folgende, von Joan de Manén und Hugo Heermann stilvoll vorgetragene d-moll Konzert für zwei Violinen von Bach. Die „Freischütz“-Ouvertüre bildete den Beschluß des Abends, der dem Dirigenten lebhafte Ovationen eintrug. Willy Renz

Johanna Kiß, die sich in diesem Winter durch ihre schöne Stimme bekannt gemacht hat, gab noch ein gemeinschaftliches Konzert mit Mary Dickenson, einer hier noch unbekannten Violinistin. Die Stimme der Sängerin klang wieder glänzend, jedoch machten sich auch die nach dem ersten Konzert erwähnten Mängel der Ausbildung bemerkbar. Die Geigerin besitzt eine solide Technik, besonders hervorstechende Eigenschaften vermochte ich an ihr nicht zu entdecken. — Alfred Cortot (Klavier) und Jacques Thibaud (Violine) veranstalteten zwei Sonatenabende. Im ersten, den ich hörte, standen Schubert, Schumann und Beethoven auf dem Programm. Die Leistungen beider Künstler waren im höchsten Grade lobenswert, nur machte sich das zu laute Spiel des Pianisten bei Beethoven störend bemerkbar. — Harriet von Müthel (Klavier) konnte der Appassionata weder technisch noch geistig gerecht werden. — Valérie Renson (Violoncello) verfügt schon über eine ansehnliche Technik, sie steht jedoch noch zu sehr in der Entwickelung, als daß man über sie ein abschließendes Urteil abgeben könnte. — Die Sängerin Maggie Teyte ist ein ausgesprochenes Vortragstalent; da sie auch eine klangschöne Stimme besitzt, dürfte sie bald ihren Weg machen. — Annie Müllemeister besitzt gleichfalls angenehme Stimmittel und einen beseelten Vortrag; die Lieder von Brahms gelangen ihr besonders gut. Marie Bergwein begleitete die Sängerin ganz ausgezeichnet und trug auch allein einige Kompositionen von Chopin in recht achtunggebietender Weise vor. — Juliette Wihl erfreute durch ihr Chopinspiel, während ihr der Schumannsche Carnaval nicht so einwandfrei gelang. — Ausgezeichnet verliefen die Vorträge des Männerchors ehemaliger Schüler des Königlichen Domchors unter der Leitung ihres Chormeisters H. Stöckert. Leider kann ich dasselbe diesmal nicht von dem Klavierspiel des mitwirkenden Severin Eisenberger behaupten. — Harry Weisbach ist ein sehr talentierter Geiger; Technik und Vortrag stehen auf achtbarer Höhe. — Was mag wohl Olga Börnicke-Schubert veranlaßt haben, einen Liederabend zu veranstalten? Stimme besitzt sie überhaupt nicht, und die Töne, die man zu hören bekam, waren fast ausnahmslos unrein. Max Vogel

Alfred Cortot, Professor am Konservatorium zu Paris (Klavier), ist ein Phänomen seltenster Art. Kein Franzose erreicht ihn in rein klavieristischer Kunst: sein Spiel ist durchweg fixiert, seine Hände sind einzeln beseelt, ihm ist die exakt-natürliche Wiedergabe auch des Verborgensten eigen, und seine Treffsicherheit ist ohnegleichen. Dennoch sind ihm Grenzen gesteckt: er ist durch und durch musikalisch, aber er ist keine dichterische Seele; er schwebt nicht über dem Werke, sondern er steckt in ihm. Virtuosen mit solchen Fähigkeiten verdienen, wenn sie sich beschränken (z. B. Paderewski), Millionen; er aber will mehr: er ist ein Künstler, der ringt und leidet. Ich hörte seinen Abend mit Orchester und seinen Klavierabend. César Franck spielte er wundervoll, aber in der Lisztschen h-moll Sonate versagte er. — Maria Teresia Baldini, Harfenvirtuosin aus Verona, erwies sich als Meisterin ihres Instruments. Sie entzückte die Hörer mit ihrer eleganten und doch schwierigen Kunst; schade, daß man keine Bearbeitungen klassischer Stücke (z. B. der Impromptus von Schubert) hören konnte. Die leichte Kost ist im Grunde für das wunderbare Instrument viel zu schade. Die Geigerin Mary Dickenson, die über einen energischen, oft allzu energischen Ton verfügt, löste sie zweimal ab. — Arno Landmann (Orgel) trat mit guter Technik für zwei Werke ein: Zweite Sonate, op. 60, d-moll von Max Reger und Symphonie VI pour Orgue op. 42 von Charles-Marie Widor. Er bot keine Genüsse. Die Pseudo-Kunst Regers erfreute weniger als die ehrliche, aber unbedeutende Widor's. Landmanns Art zu spielen ist etwas nüchtern und namentlich bei Übergängen ohne Intelligenz. — Die zwölfjährige Sonia C. Friedman produzierte sich als Geigerin und Pianistin. Sie ist hochbegabt: man darf auf sie das Wort Wunderkind mit Recht anwenden. Doch ist es geradezu sündhaft, sie jetzt schon auftreten zu lassen. Meiner Meinung nach sollte man sich endgültig für Klavier entscheiden und sie vorerst sechs Jahre ernste Studien treiben lassen. — Dr. Max Burkhardt sprach über Richard Strauß' „Rosenkavalier“. Als das wichtigste Ergebnis seines Vortrages möchte man den Nachweis ansehen, daß Strauß in jedem größeren Werke der Stimmung des Tages gefolgt ist. Auf

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Richard Wagners „Parsifal“ läßt er „Guntram“ folgen; als Nietzsche die Gemüter aufregt, schreibt er „Also sprach Zarathustra“; als die „Meistersinger“ den Deutschen geradezu zum Festspiele werden, komponiert er „Die Feuersnot“; nun bildet sich die Dekadenz zum Oscar Wilde-Kultus aus, und Strauß schafft die „Salome“, sein eigenstes und stilvollstes Werk. Die „Elektra“ nennt der Vortragende nur einen schwachen Aufguß der „Salome“. Endlich kommt Strauß im Zeitalter der Operette dem Publikum entgegen, indem er ihm ein mit Walzern gespicktes Opernwerk darbietet, das den Heißhunger nach der komischen Oper stillen soll. Doch fehle sowohl ihm, als auch dem Textdichter die Hauptsache hierfür: der Humor. Die Hauptcharaktere seien im ganzen zu roh gezeichnet, als daß sie die künstlerische Sympathie sich erobern könnten. Auch könne, ganz abgesehen von den „plattesten Rixdorfern“, von Stileinheit nirgend weniger als hier die Rede sein. Nachdem Dr. Burkhardt die Gestalten einzeln gekennzeichnet, erläuterte er das Werk Szene für Szene mit großem Geschick am Klavier. Er tadelte das meiste mit Behaglichkeit und Laune und fand im Publikum viel Widerhall. Er hob hervor, daß das Grelle im neuesten Werke zwar zurücktrete, die Instrumentation lange nicht so glänzend sei; auch sei die Melodik in den Gesangspartieen völlig zerrissen Darum werde der „Rosenkavalier“ wohl bald verschwinden, Strauß aber dürfte wohl sein Leben lang dem Verlangen des Publikums folgen, dessen Stimme stets für ihn die Stimme Gottes bedeute . . . Man mag die Kritik Dr. Burkhardts über den „Rosenkavalier“ als zu scharf bezeichnen; was er aber über Strauß' Schaffen mit vollem Recht äußerte, genügt, um alle Ehrlichen mißtrauisch zu machen. Entweder man schreibt Werke wie „Ein Heldenleben“, oder man schreibt Walzer wie im „Rosenkavalier“. Wer beides schreibt, muß sich die schlimmsten Vermutungen gefallen lassen. — Dr. Paul Weingarten ist ein moderner Klavierspieler. Seine Technik ist der Cortot's nicht unähnlich, aber lange nicht so vollkommen. Dafür hat er mehr Temperament und mehr künstlerischen Frohsinn. Er brachte mehrere neuere Sächelchen von Debussy, wofür ihm die Musiker vielleicht danken werden. Doch sei vor zuviel Debussy gewarnt: er ist zu eigensinnig und zu impressionistisch, im ganzen zu bös-französisch, um einen anhaltenden Eindruck zu hinterlassen. — Der Kammermusikabend von Ludwig Breitner (unter Mitwirkung von Robert Zeiler, Walther Cavallery, Willibald Wagner, Ludwig Herckenrath) bot ausgezeichnete Kunst. Nach dem lang ausgesponnenen, teilweise sehr gewaltsamen Quartett von Brahms, op. 26, machte das f-moll Quintett von César Franck einen wunderbaren Eindruck. Es ist sehr erfreulich, daß dieser einzige unter den neueren Meistern, der ohne eitle Extravaganzen unvergleichliche Musik schrieb, immer mehr zu Wort kommt. Für dieses Werk sei dem hier und da etwas scharf in seinen Part dreingreifenden Veranstalter besonders gedankt. — Der Mengeweinsche Oratorien Verein (Dirigent Fritz Krüger) führte den Händelschen „Judas Maccabäus“ auf. Für dieses nicht gerade abwechslungsreiche Werk bot der sonst vortreffliche Chor in den Hauptstücken zu wenig dramatische Akzente. Überhaupt wurde zuviel geschleppt. Von den Solisten waren nur Adelheid Pickert (Sopran) und Felix Lederer-Prina (Baß) am Platze; jene in ihrer natürlichen Leidenschaft und dieser im Gemütvollen und im Stimmlichen. Der Alt (Elisabeth Hassenstein) detonierte fortwährend; am schlimmsten aber war Willy Merkel als Judas Maccabäus durch seine schmelzenden Lyrismen und andere Unarten. Das Berliner Symphonieorchester bewährte sich namentlich in den Streichern. — Bei Sofia Janczewska-Rybaltowska (Klavier) konnte man eine etwas harte aber solide Technik feststellen. Sinn für Klangwirkung fehlt, und auch von Auffassung war nur an einigen zarten Stellen von Chopin ein Hauch zu verspüren. — Fery und Rozsi Weltmann (Violine) und Olga Deutschland (Sopran) Einer der unglaublichsten Abende, die der Berliner Kritik jemals geboten wurden. Am beachtenswertesten war noch das Talent Fery Weltmanns, das aber gänzlich im Zigeunertum steckt. — Brahmsabend von July Rößler unter Mitwirkung der Herren Robert Zeiler, Fritz Espenhahn und Willibald Bergau. Der unfrische Mezzosopran der Sängerin wird nur selten durch künstlerische Energie zu einer vollkommeneren Leistung angetrieben. Erfreulicher war die Kammermusik. Robert Zeiler war im Technischen zwar nicht immer glücklich, doch spielte er mit Temperament und Geschmack. Willibald Bergau könnte einen weit bessern Eindruck erzielen, wenn er seine Gefühle nicht durch ausladende Körperbewegungen bekunden würde. — Konzert des Gesangsensembles der Lisztgesellschaft. Direktion Martha Remmert. Mitwirkende: die Herren Heydenblut, Callinan, Borodin (I. Tenor), Bronsch und Walldorf (II. Tenor), Lietzmann und Gretscher (I. Baß), Heymann und Pauls (II. Baß) Das war ein äußerst genußreiches, amüsantes Konzert. Viele kleine intime Chöre, wahre Kabinettstücke wie z. B. die drei a cappella-Quartette von Liszt hört man sonst so gut wie nie. Freilich würde mit vollkommeneren Mitteln eine glänzendere Leistung zu vermerken sein; aber sowohl über die Idee des Abends wie über Auswahl und Vorbereitung kann man nur des Lobes voll sein und zu ähnlichen Veranstaltungen ermuntern. — In dem Konzert von Jacoba Schumm, die einfach unerhört schlecht Geige spielte, lernte man ein prachtvolles Pianistentalent kennen. Besonders in empfindsamen Partieen ließ sich eine schöne, aufblühende Künstlerseele vernehmen; an bedeutsameren Stellen jedoch zeigte sich innere Befangenheit beim etwa Vierzehnjährigen und infolgedessen Härte des Anschlags und unzureichende Kraft. Aber man merke sich den Namen David Berlino. — Eugen Erik's Tenor ist von lyrischem Wohlklang, so daß seine Vorträge trotz der ihnen anhaftenden Sentimentalität eine angenehme Wirkung erzielen. Die Tenorfreude am hohen Ton stört. — Margarete Loewe (Mezzosopran) versenkt sich mit innigem Gefühl in den Inhalt eines Liedes und holt auch oft genug das Schönste heraus. Die Stimme aber gehorcht nicht immer: dem Ansatz und der Intonation fehlt zuweilen die nötige Festigkeit. — Dr. Otto Neitzel möchte man als ewig jugendlichen, praktisch sich gebenden Schöngeist bezeichnen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dieser liebenswürdige Typ, der charmante deutsche Art mit tiefer Innigkeit verbindet, wird immer seltener. Neitzel brachte diesmal entzückende Humoresken aus zwei Jahrhunderten mit feiner Technik und sehr launigen Erläuterungen zu Gehör. Auch an den Darbietungen merkte man, wie sehr echter Humor ein Ding der Vergangenheit ist: den Neueren (Berr, Dvořák Weismann und Reger) haftet durchweg zu viel Arbeit an; bei Couperin, Daquin u. a. quillt die Lustigkeit aus der Seele und teilt sich auch sofort dem Hörer mit, was man von den Modernen leider nicht behaupten kann.

Arno Nadel

Ein ungarisches Streichquartett (Emerich von Waldbauer, Anton Molnár, János von Temesvary und Eugen von Kerpely) führte sich mit Debussy's klanglich und inhaltlich merkwürdigem g-moll Quartett vorteilhaft ein. Der erste Geiger, dem nur mehr körperliche Ruhe zu wünschen wäre, zeigte sich als trefflicher Führer inmitten seiner Genossen; es war ein Vergnügen, dem temperamentvollen Spiel, das auch hinsichtlich der Technik und der lebendigen Anteilnahme nur volles Lob verdient, zuzuhören. — Der Sonaten-Abend von Otto und Lucy Nikitits (Violine und Klavier) brachte uns die Bekanntschaft zweier rechtschaffen musizierenden Künstler. Bachs A-dur und Brahms' d-moll Sonate erfuhren eine ordentliche, wenn auch nicht im höchsten Sinne befriedigende Wiedergabe, die einzig durch tiefstes Verständnis und feinstes Mitvibrieren des musikalischen Nervs bedingt ist. — Durch warmen Ton und elegantes modulationsreiches Spiel, verbunden mit stark entwickelter Technik und sicherem Geschmack, fiel der Cellist Alexandre Barjansky auf. César Francks schöne A-dur Violinsonate wurde, in die tiefere Oktave versetzt, unter seinem Bogen zu einem ausdrucksvollen Gedicht, zu einer Kunstleistung von nicht alltäglichem Niveau. Übrigens fand er in Alexander Neumann einen Partner am Klavier, der sich bei dieser Gelegenheit als gut verwendbarer Kammermusikspieler entpuppte. — Flau und wenig erhebend verlief der Klavierabend Magdalena Taubes. Die Pianistin, weder technisch sattelfest noch geistig auf höherer Stufe, mühte sich mit Bach und Brahms ab, ohne etwas besonderes zu zeigen, was zu ihren Gunsten spräche. — Schumanns C-dur Phantasie gedieh unter den Händen Mark Hambourgs nicht durchwegs nach Wunsch, obwohl das Werk auch dem Virtuosen genug des dankbaren aufgibt, denn ein Techniker ist dieser Pianist wohl zunächst. Allein der wundervollen Tiefe des Inhalts, der Ursprünglichkeit, der oft sprunghaften Diktion und dem damit verknüpften Wechsel der Stimmung in diesem unvergleichlichen Werke ging der Künstler nicht mit der wünschenswerten Elastizität nach, so daß die starke Wirkung, die hierbei sonst niemals auszubleiben pflegt, zum größeren Teil fehlte. — Der unter der energischen Leitung des Musikdirektors Leo Zellner stehende Kotzolt'sche Gesangverein produzierte sich u. a. mit zwei Chören von Wilhelm Taubert (zur Erinnerung an dessen 100. Geburtstag), solider und etwas von der Zeit mitgenommener Musik, der dank sorgsamer Einstudierung auch ein freundlicher Erfolg zu teil wurde. Besser sprach dieser als Komponist hübscher naiver Kinderlieder sich in die Gegenwart hinüberrettende Tonsetzer in einigen, seine spezielle Begabung unmittelbar widerspiegelnden Liedern an, die von Susanne Dessoir in bekannter vorteilhafter Darstellungsart gesungen wurden. — Herma Studeny (Violine) und Jan Sickesz (Klavier) vermittelten uns eine Violinsonate von Guillaume Lekeu, das wild gärende, mit Kraft und Leidenschaftlichkeit erfüllte Opus eines in jungen Jahren verstorbenen Talentes, das hier noch im Kampfe mit der Form, inmitten des Ringens mit der Materie sich zeigt. Beide Künstler nahmen sich des Werkes mit aller Liebe an, die Geigerin unter Aufbietung ihres schönen Könnens, der Pianist mit seinem Feuer und seinem in dynamischen Steigerungen schwelgenden Spiel, das nur gelegentlich die Geigerin zu übertönen drohte. — Um Novitäten erfolgreich vorzuführen, ist der beste Anwalt gerade gut genug. Margarete Cloß gab sich sichtlich Mühe, einer Anzahl neuer Lieder von Walter Braunfels und Heinrich Rücklos zum Erfolge zu verhelfen, allein ihre gesanglichen Mittel sind etwas karg; im p ohne rechten Reiz ist auch ihre Intonation nicht einwandfrei. Was Braunfels' Lieder betrifft, so ist dem Komponisten das Finden der melodischen Linie weniger gegeben, als die Gabe, durch Rhythmus und Farbe zu wirken, wie auch der Akzent in der Begleitung liegt. Verständlicher und melodischer ist Rücklos, dessen „Requiem" (Hebbel), „Juli" in seiner aparten Begleitung, und „Herbst" (Liliencron) recht ansprachen. Zur Vertonung von „Rastlose Liebe" lag wohl kein sichtlicher Grund vor, und ich möchte den billigen Vergleich mit Schubert vermeiden; aber ich greife auf dieses Lied darum zurück, weil ich es für den besten der vorgeführten Gesänge von Braunfels halte, der auf mich nicht ohne Eindruck blieb. — Gefälliges Talent und einige hübsche Mittel besitzt Else Schmidt-Held, die mit ziemlicher Kraft, doch wenig genügender Schulung eine Reihe Brahmsscher, später skandinavischer Lieder sang. Ruhigere Körperhaltung und Verbesserung des gesanglichen status quo sind zuvörderst von Nöten. — Das etwas verschleierte und unfreie Organ Else Schünemanns muß hinter ihrem Bestreben, den Inhalt der Gedichte deklamatorisch zu erschöpfen, noch stark zurücktreten. Im Vortrag allein ruht die Wurzel ihrer Kraft, ihres Erfolges. Marie Schünemann begleitete ansprechend und anschmiegend. — In einem Konzert mit eigenen Kompositionen stellte sich ein junger Tonsetzer Felix Mandelstam vor. Unter seiner Leitung spielten die Philharmoniker eine gut gemachte Suite, die hübsches kontrapunktisches Können und Instinkt für die Begrenzung dieses Genres bekundete. Ein „Poème symphonique" litt dagegen unter beträchtlicher Unklarheit; verschwommene Harmonieen und tote Stellen ermüdeten und ließen unproportionelle Längen in der Vergrößerung empfinden. Gertrud Fischer-Maretzki setzte sich noch für eine Liederreihe ein, die aber ebensowenig als das vorige etwas wirklich Bemerkenswertes bot. — Noch ein anderer Komponist, Richard Wetz, kam mit Liedern zu Worte, denen Alma Brunotte und Robert Spörry ihr

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Können liehen. Hörte man aus den meisten Arbeiten den gebildeten und empfindungsbegabten Musiker, dem es um seine Kunst ernst ist, heraus, so schien es andererseits, als ob Wetz nicht immer den Stoff gleich glücklich bezwänge und gelegentlich auch Verlegenheitsphrasen nicht aus dem Wege ginge. Genügen konnte die Interpretation, die vornehmlich in dem Barytonisten Spörry gut vertreten war, während der Komponist die Begleitung wirksam unterstützend ausführte. — Der „Verein zur Pflege hebräischer Musik" unter Leitung von Albert Kellermann veranstaltete einen Konzert-Abend, an dem eine Serie synagogaler Chorgesänge, von Violinvorträgen abwechselnd durchbrochen, zum Vortrag gelangte. Statt „hebräischer Musik" sollte es besser und deutlicher „Werke jüdischer Autoren" heißen, denn inwieweit die Stücke historischen Ursprungs, in welche Zeit sie unterzubringen sind, entzieht sich in den meisten Fällen unserer Kenntnis. Daß diese Musik übrigens von den verschiedensten Einflüssen durchsetzt ist, war am auffallendsten in einem von Kellermann bearbeiteten Opus für Violine und Orgel zu erkennen, dessen Mittelteil ganz auffällig an Haydn gemahnte. Für moderne Ohren klingt ja manches merkwürdig genug, da die harmonische Molltonleiter, bezw. Zigeunertonleiter eine große Rolle spielen. Fraglich ist ferner, ob diese meist rezitativischen Gesänge eine harmonisierte Bearbeitung, einen vierstimmigen Chorsatz mit Orgelbegleitung überhaupt vertragen. Von diesen Erwägungen abgesehen, sei die chorische Disziplin, die Qualität der Ausführung gern anerkannt. Betty Tennenbaum (Violine), Prof. H. Deckert, besonders Wilhelm Klein (Baryton), ein Spezialist auf diesem Gebiete, sowie Sofie Heymann-Engel (Sopran) gaben ihr Bestes. — Amüsant zu plaudern versteht Dr. Max Burkhardt. Sein Thema „Der Humor im deutschen Volkslied" wußte er in jene leichtbeschwingte, fröhliche Form zu tauchen und mit behaglicher Laune zu umranken, die dem Stoffe taugt und einen Beifall im voraus verbürgt. Zur musikalischen Illustration seines Vortrags gab er aus dem reichen Born des Volksgesangs einige hübsche Proben zum besten: Landsknechts-, Jäger-, Studenten- und natürlich Liebeslieder aller Schattierungen, die er munter und geschickt zur Laute sang. — Herrliches gab es im Beethoven-Saale zu hören, wo Artur Schnabel (Klavier) im Verein mit Jeannette Grumbacher, Therese Schnabel, Paul Reimers und Arthur van Eweyk als Vokalquartettisten vierstimmige Lieder von Brahms aufführten. Über den exzeptionellen Wert dieser einzigartig-köstlichen Musik noch etwas zu sagen, erübrigt sich von selbst; was Brahms hier in verschwendender Fülle einer Welt geschenkt, ruft immer wieder staunende Bewunderung und tiefes Dankgefühl wach. — Ein Trio Richard Kursch (Klavier), Max Modern (Violine) und Willy Deckert (Violoncello) vereinigte sich, um A. Arenskys dankbares, allzu dankbares Klaviertrio op. 32 vorzuführen und das mit musikalischem Anstand und Geschmack. Die an diesem Abend partizipierende Sängerin Annie Ritter steuerte mit ihren glücklichen Mitteln einige Brahmssche Gesänge bei. — Durch ihr schönes und sattes Organ und weit gediehene Gesangskunst fiel Kathleen Horward, ein Alt von sonorer Tiefe und großem Ausdruck, auf. — Maria Philippi sang ihren Bach aus ganzem Herzen, wie man es von ihr gewöhnt ist. Nicht ebenso alle Wünsche befriedigend Schubert und die späterhin vorgetragenen neueren Komponisten, von denen Courvoisier mit seinem stark gefühlten „Gebet" als Schaffender hervorstach. Der Schwerpunkt des Konzerts lag wohl auf Carl Friedbergs Klavierspiel. Was dieser Künstler mit den drei der späteren Periode Brahms' gehörenden Stücken gab, ist ein Kapitel für sich. — Schöne Stimme und wenig Kultur: das war die Signatur der Leistungen Hanna Bostroems. Was machte die Sängerin nur aus Schuberts „Ganymed"?! — Ähnliches muß sich auch Bertha Hiller sagen lassen, die auch den Text als notwendiges Übel zu betrachten scheint. Der mitwirkende Geiger Sam Fidelmann verwechselte sein Mozart-Konzert mit irgendeiner Virtuosenfarce belgischer oder französischer Provenienz. — Wer wie Emmy Raabe-Burg über so große Kehlfertigkeit und so viel musikalischen Schliff und Geschmack verfügt, ist des Beifalls gewiß. Mit der Routine der Bühnensängerin ist sie sich jeder Wirkung bewußt, darauf deutet die Anlage ihres Vortrags, die sichere Ausnutzung ihres elastischen Organs. — In dieser Hinsicht könnte Frieda-Luise Ullerich gar manches von der vorher Genannten lernen; zumal auch bei ihr ein nicht zu unterschätzender gesanglicher Fonds vorhanden ist. Es soll auch nicht unerwähnt bleiben, daß sie in einigen das Programm eröffnenden Liedern einige gute Ansätze zeigte, die auf ein gewisses Talent schließen lassen, und Vorzüge zur Erscheinung brachte, die man sich wohl gefallen lassen kann. — Der Gesangsabend Marie Luise Nössler-Betkes verriet mit der Auswahl des Schumannschen „Dichterliebe"-Zyklus erfreuliche Begabung; Vortrag, Stimmmittel, Musikalität befinden sich auf mittlerer und noch erweiterungsfähiger Stufe. Größeres Interesse beanspruchte die mitwirkende Pianistin Mabel Seyton schon deshalb, weil sie, entgegen der üblen Gewohnheit der meisten ihrer Kollegen von derselben Fakultät, eine so interessante Sonate wie die in H von Wilhelm Berger op. 76 mit großer Geläufigkeit und einer nicht immer anzutreffenden Energie, die allerdings verschiedene Fehler und Schwächen ihres Spiels, so den üppigen Pedalgebrauch wettmachen mußte, zu Gehör brachte. — Zugunsten Jane Tetzel-Highgate's spricht die Jungendfrische ihrer angenehmen Stimme, die in der Höhe und im f eine gewisse Brillanz zeigt. Dagegen ist es um ihr p schlechter bestellt, es klingt nicht, entbehrt des Reizes. Auch ermangelt ihr Vortrag des überzeugenden Ausdrucks und interessiert wenig. Der begleitende Eugen Tetzel stand nicht immer auf der Höhe der Situation. — Im Zeichen der Intelligenz standen die Liedervorträge William Pitt Chatham's. Sein tüchtiges, wenn auch nicht einwandfreies Können, der feine Geschmack und das sichere Erfassen der Stimmungswelt Schumanns, das alles vereinte sich zu sehr achtbaren, anerkennenswürdigen Gesamtleistungen, die in der mustergültigen Behandlung der Textaussprache besonders zu loben sind. — Alberto Jonás (Klavier) hatte sich zum Hauptstück seines Abends Schumanns C-dur Phantasie er-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

koren, zu der er leider in einem recht platonischen Verhältnis steht. Er begreift die Poesie dieses von tiefster Romantik erfüllten Gedichtes nicht, war auch im zweiten Satz des Werkes technisch nicht auf erwünschter Höhe. Mendelssohns e-moll Präludium und Fuge wurde mit zu trockenem Tone geboten. — Ganz unzulänglich spielte Celéne Loveland Klavier. Ihre etwas fahrige Art, das unzuverlässige Gedächtnis, das sie zum Abbrechen mitten im Satz zwang, wirkte wenig erfreulich. Einige Gesangsvorträge von Rose Magnus vervollständigten das Programm. — Treffliches Können bewies die Cellistin Mary Mukle in der Wiedergabe der mit Anna Mukle (Klavier) gespielten schönen B-dur Sonate von Dohnányi. Es wehte ein frischer Zug in ihrem Musizieren; eine gesunde Ursprünglichkeit und die kernige Tonerzeugung taten wohl und ließen eine bei längerem Cellospiel sich gewöhnlich einfindende Abstumpfung gegen den näselnden Klang des Instruments nicht aufkommen. — Bekannte und schon besprochene Leistungen zeigte der virtuose Efrem Zimbalist (Violine), von dem ich, mit Begleitung der Philharmoniker, Lalo's Symphonie espagnole hörte. — Gutes, zum Teil sehr Gutes gab auch Terese Sarata, eine mit starker Begabung ausgestattete junge Geigerin, die in Corelli's „La folia"-Variationen sicheren Geschmack und große Behendigkeit bewies. — Durch flottes, äußerliches Spiel zeichnete sich der Violinist Petrescu Woiku aus, dem slawische Tugenden, Eleganz und Sinnlichkeit des Tones nicht abzusprechen sind. Unter Mitwirkung Richard Burmeisters (Klavier) hörte ich die nicht gerade tiefe F-Dur Sonate von Grieg, op. 8. — In seinen Merkmalen dem vorigen ähnlich, ist Alfredo Barbagelata (Violine), dessen Ton von außerordentlicher Kraft ist und der auch technisch gut abschnitt. Allerdings sind wir Mendelssohns Violinkonzert in anderer Auffassung gewöhnt, als wir es von ihm und Tina Ficarelli-Barbagelata am Klavier empfingen. — Ein selten gehörtes Werk ist die Cellosonate g-moll op. 65 von Chopin, die vorzuführen Wassily Sapellnikoff (Klavier) und Alexandre Barjansky sich zur Aufgabe gestellt hatten. Das opus, an sich natürlich interessant und an seinen Schöpfer erinnernd, ist für das Cello, dessen Partie der Klaviersatz überwuchert, nicht sehr dankbar. Die Künstler spielten ausgezeichnet. Gustav Kanth

Zwei neue Symphonieen hörte ich in dem Orchesterkonzert von Dr. Carl Mennicke: eine aus h-moll von Julius Weismann und eine aus G-dur von Ewald Strässer. Beide Arbeiten sind in klassischer Form geschrieben und gehören in die große Nachfolge der Beethovenschen Symphonie. Abseits von Programmusik und nationalen Richtungen suchen sie ihre Vorbilder in der klassischen Schule. Leider verliert ihre Symphonik durch diesen Anschluß. Es ist eine gut klingende, aber recht unbedeutende Musik, die in diesen neuen Symphonieen zum Ausdruck kommt. Weismann scheint mir noch das größere Talent zu sein. Einige Orchesterfarben und die Instrumentation behandelt er geschickt und wirkungsvoll. Nur sagt mir seine ganze Tonsprache, die von Brahms, Mendelssohn und Beethoven abhängig ist, herzlich wenig. Das gleiche gilt von Ewald Strässer. Seine Symphonie ist moderner im Klang, sie steht zu Wagners Musikwelt in enger Beziehung, aber sie ist womöglich noch unselbständiger in Inhalt und Gestaltung als ihre Vorgängerin. Zwischen beiden Werken spielte noch der treffliche Pianist Ignaz Friedman ein neues Konzert von Henryk Melcer (e-moll), ein belangloses, mit leeren Phrasen und billigen Effekten aufgebautes Musikstück. Für den langweiligen Abend entschädigte auch die Orchesterleitung nur wenig. Mennicke ist ein geschickter Kapellmeister, aber keineswegs ein Dirigent, der zu interessieren und Eigenes zu geben weiß. — Lula Mysz-Gmeiner hatte für ihren dritten Liederabend Stücke von Liszt, Schumann, Josef Marx und H. Wolf ausgewählt. Am besten gelang ihr aus diesem Programm Schumanns „Frauenliebe und -leben". Hier hörte man ihrer weichen Stimme und ihrem innigen Vortrag mit ganzem Herzen zu, wenn mich auch hin und wieder die schwankende Intonation und das Hervorkehren ihrer Pianotechnik etwas störte. Mit den Liedern von Liszt und Josef Marx, von dem ich einige hübsch gesetzte, inhaltlich aber wertlose Lieder hörte, wußte die Sängerin nichts Rechtes anzufangen. — Vor ausverkauftem Saal gab Franz Steiner einen Richard Strauß-Abend. Er hatte eine Reihe von Liedern ausgewählt, die der Komponist am Flügel selbst begleitete. Steiners gut timbrierte und voll klingende Baritonstimme eignet sich für Straußsche Gesänge sehr schön, er hat sich in diese Lyrik so eingelebt, daß er die dithyrambisch-schwungvollen Gesänge ebenso fein vorzutragen wußte wie die schlicht melodischen und träumerisch versonnenen Weisen. — Wenig Günstiges läßt sich über den ersten Orgelabend von Arno Landmann sagen. Dieser junge Organist aus Weimar fand sich auf der Orgel des Blüthner-Saales nur schlecht zurecht. Er spielte unsicher und zeigte in der Registrierung wenig Phantasie. Man wird ihn vorläufig nicht zu den Konzertvirtuosen zählen können. — Sehr anregend verlief das von Carl Thiel veranstaltete Konzert mit eigenen Werken. Die Stücke, die ein tüchtiger Chor trefflich sang, gehörten zur geistlichen Musik und zeigten den bekannten Kirchenmusiker als einen vornehmen und gediegenen Tonsetzer. Die schlichte Art seines Musizierens, der sichere, an der Technik der alten Meister geschulte musikalische Ausdruck geben seinen acappella Chören einen hohen Wert. Zu den besten Werken, die in diesem Konzert vorgetragen wurden, gehören das fünfstimmige „Wer da glaubet", Kyrie und Agnus aus der sechsstimmigen Erlöser-Messe und das volkstümlich gehaltene „Krippenlied". Die Baritonlieder von Thiel und die Orgelphantasie über den achten Psalmton gefielen mir nicht so gut. Diesen Stücken fehlt die Erfindung, sie sind mehr mit dem Verstande komponiert als mit dem Herzen. — Ein Orchesterkonzert der Schwedischen Musikgesellschaft, das uns das Schaffen der zeitgenössischen Schweden näher bringen sollte, verlief wenig anregend. Die „Sage aus den Schären" von Hugo Alfvèn, ein bunter Bilderbogen von Instrumentations-Effekten, mußte selbst den begeistertsten Kunstfreund langweilen. Weiter hörte ich ein e-moll Klavierkonzert von Adolf Wiklund, das der Komponist selbst spielte.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ein leeres und hohles Musikstück, erfindungsarm und voll von verbrauchten und abgegriffenen Phrasen. Das Beste brachte noch Svante Sjöberg mit seiner „Gustav Wasa"-Symphonie. Das Stück ist recht wirkungsvoll aufgebaut; nationale Wendungen und Stimmungskontraste geben dem Stück ein feines, ansprechendes Profil. Vielleicht würde die Ouvertüre durch eine prägnantere Fassung noch an musikalischer Kraft und Plastik gewinnen. Die Aufführung leitete der treffliche Hofkapellmeister Armas Järnefelt mit Temperament und feinem Empfinden. — Viel weniger gefiel mir an einem anderen Abend Ossip Gabrilowitsch als Dirigent; er versuchte Liszts Faust-Symphonie zu interpretieren, kam aber über eine kalte und schwächliche Wiedergabe der Noten nicht heraus. Wie dürftig klangen da Gretchen- und Mephistosatz! Von einem Erfassen oder Durchdringen Lisztschen Geistes ist bei Gabrilowitsch nichts zu spüren. Vorher spielten noch der treffliche Karl Klingler und Arthur Williams das Doppelkonzert von Brahms.

Georg Schünemann

Wer Jacoba Schumm den verhängnisvollen Rat gegeben hat, öffentlich aufzutreten, der mag es vor sich selbst verantworten; was diese Geigerin sich leistete an unreinem und falschem Spiel, an schlechter Bogenführung, gänzlicher Ausdruckslosigkeit und unlogischer Phrasierung, das spottete jeder Beschreibung und gehört nicht in einen Berliner Konzertsaal. Ein Glück war es, daß sie sich in L. Leslie Loth einen tüchtigen Klavierspieler herangezogen hatte, der nur die Gegensätze zu schroff nebeneinander stellte, wodurch sein Spiel etwas Zerrissenes bekam. — Nicht ohne Talent ist die Geigerin Dora von Möllendorf; sie spielte rein und sauber, wenn auch noch ohne Seele und schülerhaft Aber unter guter Pflege dürften sich ihre Fähigkeiten wohl noch entwickeln.

Max Burkhardt

Emmy Reiners (Gesang) und Eugen Malmgren (Violoncello) konzertierten gemeinsam. Die blühend schöne und warm klingende Altstimme der Sängerin läßt in ihrer Ausbildung noch vielerlei zu wünschen übrig. Die Töne stehen alle nicht fest, sondern flackern hin und her und klingen oft gaumig. Einen liebenswürdigen Eindruck machten die Manuskriptlieder von Catenhusen. Freilich ist man von unseren Modernen jetzt an andere Ausdrucksweise gewöhnt. Der Cellist steht in jeder Beziehung auf bedeutender künstlerischer Stufe, was sich besonders in den schwierigen Rokoko-Variationen von Tschaikowsky kundgab. Sein Ton ist nicht groß, aber süß und edel. — Einen großen künstlerischen Erfolg hatte der jugendliche Pianist Norman Wilks bei seinem ersten Klavierabend. Mit allem technischen Rüstzeug aufs beste versehen, geht er mit der größten Gewissenhaftigkeit an jedes Werk heran und stellt es dar, daß man seine Freude daran haben muß. Daß er bei seiner Jugend noch nicht die ganze Empfindungswelt der großen Meister voll ausschöpfen kann, ist wohl selbstverständlich. Jedenfalls wird er einst, wenn er sich weiter so entwickelt, zu unseren besten Pianisten gehören. — Einen großen Genuß bot wieder der letzte Trio-Abend von Georg Schumann, Willy Heß und Hugo Dechert. Die Herren spielten in ihrer bekannten künstlerischen Weise und unter großem Beifall Tschaikowsky, Robert Schumann und Saint-Saëns. — Duettabende sind stets erwünscht, weil sie eine angenehme Abwechselung bringen, aber derjenige, den Elsbeth Harkot (Sopran) und Fanny Federhof-Möller veranstalteten, verlief ziemlich unerfreulich. Die Sopranistin war heiser, und die Altistin, die in der Kultur etwas höher steht, konnte an den Darbietungen nichts retten. — Josef Frischen gab ein Konzert mit dem Blüthner-Orchester. Das „Meistersinger"-Vorspiel, das er unter anderen bekannten Werken ertönen ließ, machte in seiner Darstellung einen richtigen provinzialen Eindruck. So lärmig und poesielos hat man das herrliche Stück hier wohl selten gehört. Auch der mitwirkende Baritonist Edmond Servator war nicht dazu angetan, den Abend mit seiner tief im Halse sitzenden Stimme erquicklicher zu machen. — Im letzten Konzert des Waldemar Meyer-Quartetts erfuhr das Klavierquartett op. 38 von Ernst Eduard Taubert eine feinfühlige Wiedergabe mit Mark Günzburg am Klavier. Das Werk bietet in allen vier Sätzen eine natürlich empfundene, formvollendete Musik, die starken Beifall auslöste. Das Programm wurde vervollständigt durch César Franck's Sonate in A-dur für Klavier und Violine und Schuberts herrliches Streichquintett op. 163. — Die Pianistin Olga Steeb gab ihr erstes von drei mit Orchester angezeigten Konzerten. Die junge Dame ist außerordentlich musikalisch, man hat bei ihrem Spiel das Gefühl absoluter Sicherheit, nur fehlt es ihr für die großen anspruchsvollen Werke etwas an Kraft und fortreißendem Schwung. Intime Filigranarbeit zu geben liegt dem zarten Figürchen besser, als in großen Linien zu gestalten. — In Adriano Ariani saß ein Musiker von Persönlichkeit am Klavier, der mit seinen Vorträgen stark zu interessieren wußte. Er spielte unsere deutschen Komponisten vielfach ganz anders, als man sie sonst hört, aber man kann ihm diese seine Auffassung als Italiener nicht übelnehmen und wird immer von seiner Art gepackt. Die Technik des Künstlers steht auf beträchtlicher Höhe. — Als ausgezeichnete Sängerin stellte sich die Mezzosopranistin Tony Jordan vor. Besonders durch die meisterhafte Pianobehandlung ihrer Stimme verschaffte sie den Zuhörern hohen Genuß. Mehrere Lieder ihres trefflichen Begleiters Fritz Kauffmann haben mir sehr gefallen. Die bekannte Geigerin Laura Helbling-Lafont trug durch ihre künstlerischen Vorträge nicht wenig zum Gelingen des Abends bei. — Marie Panthès, bekannt als eine der glänzendsten Klavierspielerinnen, und Robert Pollak, der exzellente Geiger, brachten in ihrem Sonatenabend, der sehr genußreich verlief, eine hier noch unbekannte Sonate von Jos. Jongen zur Aufführung. Es ist ein von Leidenschaft durchglühtes Werk, das durch seine großen technischen Anforderungen nur für Virtuosen bestimmt ist, und dessen Darstellung starken Beifall auslöste. — Als tüchtige, auf hoher gesanglicher Stufe stehende Sängerin lernten wir die Sopranistin Julia Hostater kennen. Für ihre Gewandtheit zeugte es auch, daß sie in vier verschiedenen Sprachen sang. Nur äußer-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lich müßte sie ihren Vorträgen mehr Ruhe und Gemessenheit zu geben suchen. — Mafalda Salvatini, die in ihrer Ausbildung entschieden noch nicht fertig ist, konnte am meisten mit italienischen Gesängen befriedigen, während sie in den deutschen Liedern das, was wir von einem Konzertvortrag verlangen, fast gänzlich schuldig blieb. — Rudolf Melzer (Violine) ist ein guter Musiker. Er gab mit Else Hennig (Klavier) einen Kammermusikabend mit Meisterwerken des 18. Jahrhunderts. Diese hatte er selbst gut und verständig bearbeitet. Die Vorführungen standen auf achtbarer Stufe, nur war das Klavier manchmal etwas zu derb der Geige gegenüber. — Die Klaviervorträge von Dr. James Simon erfreuten durch ein feines Stilgefühl und gediegene, stellenweise hochpoetische Auffassung, wie bei dem Petrarca-Sonett von Liszt. Er ließ von dem Streichquartett Heermann-van Lier ein eigenes viersätziges Quartett aus der Taufe heben, das besonders in seinem Adagio einen tiefen Eindruck hinterließ. — Zwei junge holländische Sängerinnen, Hilly Tibo (Sopran) und Jacoba Repelaer (Alt), hatten bei ihrem Lieder- und Duettabend einen guten Erfolg. Beide haben in ihren hübschen Stimmen gesangtechnisch viel erreicht (die Altistin wohl am meisten) und wissen geschmackvoll vorzutragen. Die Duette von Robert Kahn bildeten den Höhepunkt ihrer Darbietungen. — Lucy Arnold Stephenson besitzt einen hellen, hohen Sopran von guter Schulung. Über eine gewisse Schärfe in der Höhe muß man allerdings hinweghören. Das kann man aber auch, denn die Sängerin weiß ihr Material sehr intelligent zu verwenden und in drei verschiedenen Sprachen äußerst anregend vorzutragen. — Ida Thornberg (Klavier) und Julius Thornberg (Violine), schon sehr vorteilhaft durch ihren Sonatenabend bekannt, haben sich mit dem ausgezeichneten Cellisten Henry Bramsen zum Nordischen Trio zusammengetan und mit ihrem ersten Konzert bewiesen, daß sie sich unseren besten Vereinigungen an die Seite stellen können. Das mustergültige Zusammenspiel ist von Temperament und Wärme getragen und läßt die Klassiker in ebenso vollendeter Schönheit erstrahlen, wie es dem nordischen Meister Sinding gerecht wird.

Emil Thilo

BROMBERG: Friedrich E. Kochs Oratorium „Die Sintflut“ erlebte am 6. März durch die Singakademie unter Arnold Schattschneider im hiesigen Stadttheater eine zweite Uraufführung, insofern als das Werk nach der Kölner Erstaufführung im November 1909 gekürzt und umgearbeitet worden ist. Störende Längen gibt es jetzt kaum mehr. Die Arbeit enthält manches Schöne, wie den Chor „Am letzten Stein . . .“ oder die Verherrlichung des Bel im ersten Teil. Auch gibt es Partieen von eindrucksvoller Charakteristik (der heidnische Opfertanz; das Orchestervorspiel zur Flut; der Chor „Was soll uns dein Gott . . .“); aber wichtige Momente wie die Flut selbst oder Freude und Dank der Geretteten am Schluß lassen unbefriedigt. Im allgemeinen vermeidet der Komponist asketisch alles sinnlich Schöne; sein Orchester ist auffallend dünn; die Solopartieen kommen aus dem Sprechgesang fast nie heraus; der Schwerpunkt liegt in kühl-vornehmer Verstandesreflexion, ein Bestreben, das am Ende künstlerisch unfruchtbar bleiben muß. Die Wiedergabe der Chöre stand auf achtbarer Höhe. Von den Solisten konnte Hilde Elgar (Alt) ganz befriedigen; Herrmann Weissenborn ließ Metall in der Stimme vermissen bei sonst edler Ausführung des Noah-Parts; Anna Hesse sang sehr charakteristisch, aber mit harter Höhe. Der Beifall des ausverkauften Hauses war nicht sehr warm; der anwesende Komponist wurde vor die Rampe gerufen.

Willi Wellmann

BUDAPEST: Unsere Philharmoniker stehen in ihrem Beethovenzyklus vor der „Neunten“, in einem Klimax auch des Erfolges. Dazwischen gab es einen Abend, an dem an Stelle Stephan Kerners Siegfried Wagner den Taktstock führte. Er plädierte für Vater und Großvater und für die eigene Sache. Seitdem wir in der Oper den „Bärenhäuter“ kennen gelernt, in dem das schöpferische Talent Siegfried Wagners am erfreulichsten, weil ursprünglichsten aufgeleuchtet war, war man seiner Muse nicht mehr begegnet. So war es also von Interesse, eine Reihe von Fragmenten aus seinen späteren Opern zu hören. Sie offenbaren durchwegs den gleichen musikalischen Charakter: das schallgepanzerte Pathos von Wagners romantischer Tragik, als Kontrast eine breite, uferlose Lyrik, die sich um vereinzelte hübsche, warme Melodieen ballt, zuweilen ein volkstümlich-frischer Stimmungston, ein burschikos-fröhliches Draufgängertum, aber alles verkleinert, entwertet durch den Mangel an Erfindung, an Phantasie, durch die Monotonie der immerhin kunstreich gehandhabten Formen und Farben. Von den einzelnen Stücken (Ouvertüre zu „Bruder Lustig“, „Huldigungsreigen“ und „Festzug zum Turnier“ aus „Sternengebot“, Vorspiel zum „Kobold“, „Sternengesang“ und Vorspiel zu „Banadietrich“) ließ bloß das letztgenannte schärfere individuelle Prägung erkennen. Das Stück ist von starkem tragischen Empfinden getragen und mündet nach einem Mittelsatz von andeutungsreicher Erotik in ein Walkürenpathos von edlem Schwung und düsterer Schönheit. Der „Sonnengesang“ ist ariöses Garnwickeln. Melodie ohne Ende und ohne Melodie. Von Novitäten heimischer Autoren brachten die Philharmoniker eine anmutige, auf lyrischen Märchenton gestimmte „Serenade für Bläser“ von Victor von Herzfeld und ein infernalisch-gärendes, aber rhapsodisch zersprühendes „Scherzo“ von Robert Meszlényi zur Vermittlung. — Zwei Abende voll künstlerischer Erhebung danken wir dem von Ferdinand Löwe gemeisterten Wiener Konzertverein, in der Fülle des Gebotenen (Beethovens „Achte“, die Symphonieen in e-moll von Brahms und Dvořák, Schuberts „Unvollendete“, dazu Stücke von Wagner, Weber und Strauß) von fast erdrückender Schönheit. — Ein Konzert des Wiener Tonkünstlerorchesters leitete Felix Weingartner mit sprunghafter Nervosität. Nach Beethovens c-moll Symphonie folgten Manuskript-Lieder des Dirigenten, um die sich Lucille Marcel mühte. Wir Wilde sind nun doch mal bessere Menschen — die Melodiegrimassen mißfielen ehrlich. Darob ließ Weingartner der „Hebriden“-Ouvertüre eine geradezu vernichtende Behandlung zuteil werden und überließ die Leitung der nächsten Nummer dem eiligst herbeigeholten Oscar Nedbal. An

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dem nächsten Abend brachte uns dieser Tschaikowsky's grandios gesteigerte „Pathetische", zwei artige Tonbilderchen von Sibelius und ein grausam verzopftes Stück des Franzosen Widor: „Choral für Harfe und Orchester". — In seinem Programm internationaler Kunstvermittlung ist das Akademie-Orchester bei seinem französischen Abend angelangt. Man hörte durchwegs wohlgesittete Musik. Nichts von Sturm und Drang. Debussy's Kantate „L'enfant prodigue", mit der sich der Zweiundzwanzigjährige den Römerpreis erschrieb, bildete das Hauptstück. Der bekannte biblische Vorwurf, von Edmond Guinaud zu platten lyrischen Szenen verwässert. Die glatte, korrekte Musik der Kantate würde die künstlerische Entwickelung des Revolutionärs Debussy auch nicht ahnen lassen. In der süßlichen Lyrik von Massenet, im Kolorit, in der orientalisierenden Rhythmik von Delibes bestimmt, überrascht die Musik in einigen kühnen Harmoniegängen, in reizvollen Farbenkombinationen durch eine merkwürdige Vorahnung — Puccini's. Trotz des Mangels an Kraft und Tiefe der Erfindung gewinnt das Werk doch durch warmen Schwung der Melodie, die hübsche tonbildliche Charakteristik der descriptiven Teile, zuweilen auch durch tieferen Ausdruck der steifen Gesangspartieen. Vincent d'Indy's Vorspiel zu „Fervaal" ist eine sich auf weichen melodischen Motiven sanft wiegende, zart kolorierte Traummusik, Fauré's märchenblasse Verbindungssätzchen zu Maeterlinck's fröstelnd-mystischem Bühnenspiel „Pelleas und Melisande" sind eine Musiquette von bestsoignierter Bedeutungslosigkeit. Ein gedankenödes, aufreizend langweiliges Stück ist Widor's „Symphonia sacra", der Dank des Komponisten für seine Wahl in die Berliner Königliche Akademie der Künste. In dieser Symphonie gibt es alles: banale, weitausholende Unisoni, süße Sologeigenschwärmereien, monströse Klangverdichtungen, viel kontrapunktistische Spitzfindigkeit, auch eine gewalttätig improvisierte Fuge, nur keinen Gedanken, der den Hörer fesseln könnte. Als musikalische Persiflage deutscher Gelehrsamkeit wäre es ein Meisterstück boshafter Courtoisie. — In der Reihe der kammermusikalischen Veranstaltungen gestaltete sich ein Trioabend Ysaye-Pugno-Casals zu einer künstlerischen Sensation, noch reineren Genuß gewährte aber das Zusammenspiel der Herren Marteau-Becker-Dohnányi. Zu Sonatenabenden vereinigten sich Dohnányi mit Eugen Hubay, Godowsky mit dem vortrefflichen Cellisten Kerpely. Zu den heimischen Quartettvereinigungen Kemény, Grünfeld, Waldbauer erschienen als Gäste auch das Brüsseler- und das Rosé-Quartett. — Von pianistischen Größen danken wir Sauer, Backhaus, Friedman, Godowsky, Gabrilowitsch anregungsvolle Abende; aus der Reihe heimischer Künstler des Klavieres vermochten Thomán, Keéri-Szántó und Polonyi lebhafteres Interesse zu wecken — Von Geigern entzückte Fritz Kreisler durch den abgeklärten Adel seiner Meisterschaft, Manén blendete durch seine kaum zu überbietende, noble Virtuosität, ermüdete aber in einem Solokonzert durch die feminine Lyrik seiner Individualität. In dem beängstigenden Defilee der Wunderkinder fiel der kleine Siegmund Feuermann durch die kulturelle Reife eines instinktiven Stilempfindens auf. — Als ein Phänomen technischer und künstlerischer Vollkommenheit wurde der Cellist Casals auch hier ekstatisch gefeiert. Ein bestrickender Ton und stupende Virtuosität sind die Haupttugenden unseres heimischen, intellektuell weniger hoch stehenden Cellisten Földessy. Ein bildungsfähiges Talent ließ auch das jungfräulich-herbe Spiel der Belgierin Valerie Renson erkennen. — Der Liedgesang läßt große Persönlichkeiten nach wie vor vermissen. Immerhin fesseln etwa die Damen Culp, Gerhardt, Durigo, Vágó-Lénárt durch die Vornehmheit ihres Könnens und die Äußerungen reicherer Innerlichkeit. Die blendenden Zierstücke der Bühnendiven Kurz und Hempel wecken im Konzertsaal bei allem Beifallsrausch doch nur kühlere Bewunderung. Schmerzliche Wehmut weckte ein Auftreten von Camilla Landi. Der edle Violaklang der Stimme zu grauer Nüchternheit verblaßt, die Künstlerin müde, nervös, verdrossen. In Form und Ausdruck das Aufdämmern der alten Meisterschaft; aber blaß und fern, wie der Duft eines verklungenen Frühlings. Eine Trias leuchtender Tenorstimmen ließen die Herren Knote, Miller und Tänzler hören. Knote sang diesmal mit Orchester. Leider beschränkt er sich noch immer auf Wagnerfragmente, die ja bald erschöpft sind. Ein großes, aber einseitiges Können. Seine Münchener Kollegin, Frau Preuse-Matzenauer, sang im Konzertsaal bei magerer Klavierbegleitung ein Bruchstück der „Waltrauten"-Szene. Das allein wäre ein Urteil, wenn wir über die Künstlerin nicht doch ein anderes besäßen. — Die große Prachtorgel der Musikakademie tritt immer häufiger in Verwendung. Neben Enrico Bossi, der ihre gewaltige Stimme mit Vorliebe zu süßlichem Kosen und Girren bändigt, traten auch die Herren Schmidthauer, Sugár und Antalffy mit virtuosem Können an sie heran. — Einen anziehenden Abend danken wir dem von Kapellmeister Lichtenberg geleiteten „Ungarischen Damenchorverein", der im Vorjahre mit der Wiedergabe von Brahms' „Deutschem Requiem" eine künstlerische Großtat vollführt hatte, und der in seinem letzten Konzerte in der prächtig abgestimmten Interpretation einer Anzahl Chorwerke von Palestrina, Liszt, Schubert, Saint-Saëns u. a. eine weitere hocherfreuliche künstlerische Entwickelung erkennen ließ. Dr. Béla Diósy

DARMSTADT: Der Richard Wagner-Verein vermittelte uns Klavierabende von Conrad Ansorge, der hier zum erstenmal auftrat und als Beethovenspieler berechtigte Triumphe feierte, und von Wilhelm Backhaus, der mit einem glänzenden Liszt Abend die Reihe der Franz Liszt-Gedenkfeiern in unserer Stadt aufs würdigste eröffnete. Er führte ferner mit viel Glück das Triester Streichquartett hier ein und hatte zum zweitenmal das Rosé-Quartett eingeladen, das mit Beethovens B-dur Streichquartett op. 130 einen hier noch kaum dagewesenen Erfolg erzielte. Stürmisch bejubelt wurden nicht minder die vom Wagner-Verein veranstalteten Liederabende der Sopranistin Susanne Dessoir und der Altistin Charles Cahier, welch letztere für ihre wundervollen,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gesanglich wie stimmlich kaum mehr zu übertreffenden Darbietungen vom Großherzog von Hessen die Medaille für Kunst und Wissenschaft erhielt. Der Liedergesang war außerdem durch Hedwig Fahr, Thea Hey, Franz Egenieff und Adolf Müller, die Pianisten durch Wilhelmine Heiß, Marie Schwan, Arnold Mendelssohn und Fredrick M. Voß, die Geigenkunst durch Bertha von Bellersheim, Lilly Hickles und Elsie Playfair vertreten; unsere einheimischen Orgelspieler Wilhelm Borngässer und Heinrich Keil bewährten sich als treffliche Beherrscher ihrer Instrumente. Einen Achtungserfolg erzielte Yvette Guilbert mit ihrem historischen Chansons-Abend, während die sie begleitende Pariser Société des concerts d'autrefois lebhaftem Interesse begegnete. An Novitäten gab's eine frisch erfundene, von der Großherzoglichen Hofkapelle aufgeführte Serenade für Blasinstrumente von Walther Lampe, sowie Giovanni Sgambati's Klavierquintett B-dur op. 5 und die Erstaufführung von Luigi Boccherini's Sextett für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli in f-moll, dessen Notenmaterial dazu von seinem Eigentümer, Dr. Erich Prieger in Bonn, dem Darmstädter Streichquartett zur Verfügung gestellt worden war.

H. Sonne

DORTMUND: Der Lautensänger Kothe führte in der Musikalischen Gesellschaft die Hörer in den Schatz alter und neuer Volkslieder ein, während Willi Eickemeyer die Poesie der f-moll Sonate von Brahms und der Chor die Liebeswalzer von Brahms und alte Madrigale unter Holtschneider zu feinsinniger Wiedergabe brachte. — Ein Bach-Reger-Abend gab Reger und Eickemeyer Gelegenheit zum geläuterten Vortrage von Bachs g-moll Konzert und Regers Variationen und Fuge über ein Beethovensches Thema für zwei Klaviere. Das Philharmonische Orchester betätigte sich unter Hüttner durch das 5. Brandenburgische Konzert und Regers Serenade für zwei Orchester unter des Komponisten Leitung. Gertrud Fischer-Maretzki sang einige stimmungsvolle Lieder für Alt und aus den „Schlichten Weisen" die fremd anmutenden Kinderlieder. — Durch den Musik-Verein gelangte unter Janssen das Passions-Oratorium von Woyrsch zur erstmaligen Aufführung. Das gediegene, in Bach wurzelnde und die Vorzüge des modernen Orchesters ohne Aufdringlichkeit sich zu eigen machende Werk, in dem vor allem die auf echtem künstlerischen Empfinden beruhenden Chöre fesselten, kam sicher und eindrucksvoll zur Wiedergabe. Als Solisten machten sich Richard Fischer als Evangelist, die Damen Küchler-Weißbrod und Agnes Leydhecker und Franz Reisinger recht verdient. Da auch die kleineren Partieen gut besetzt waren und Kapellmeister Thiele den Gang der Aufführung durch die Orgel wirksam unterstützte, so konnte der anwesende Komponist am Schlusse den wärmsten Beifall in Empfang nehmen. — Der Lehrer-Gesangverein bot unter Laugs in Chören alter und neuer Meister vollendete Leistungen. Der Pianist Emil Frey aus Zürich spielte mit glänzender Technik und künstlerischer Reife u. a. die Appassionata von Beethoven, und Ellen Beck stellte sich in Gesängen von Schubert, Brahms, Strauß als eine ebenso dramatisch überlegene wie gefühlsreiche Sängerin vor. Heinrich Bülle

DRESDEN: Das Aschermittwochkonzert der Königlichen Kapelle brachte die bedeutungsvollste orchestrale Neuheit, die wir in diesem Winter kennen gelernt haben: die Symphonie f-moll von Paul August v. Klenau. Die vier rein instrumentalen Sätze, die hier aufgeführt wurden und einen nachhaltigen Eindruck hinterließen, bilden nur die Vorbereitung für ein großes Tedeum für Orchester und Chor, das die Krönung des Ganzen bedeutet. Demgemäß ist die Stimmung der vier Orchestersätze ernst, weihevoll und von großem Zuge getragen, aber doch ohne jedes falsche Pathos. Die reiche Erfindung des Komponisten findet ihren Ausdruck in großlinigen Melodieen, die Durcharbeitung ist klar und formenschön, und die Instrumentation zeigt eine ausgeprägte Eigenart. Ernst v. Schuch verhalf dem wertvollen Werke, das uns endlich einmal wieder einen echten Symphoniker zeigt, zu einem großen, wohlberechtigten Erfolg. Als Solist des Abends entfaltete der heimische Cellomeister Georg Wilde mit Tschaikowsky's Variationen über ein Rokokothema alle glänzenden Eigenschaften seiner oft gerühmten Kunst. Das nächste Hoftheaterkonzert verhalf der bisher hier noch nicht aufgeführten ersten Symphonie (c-moll) von Bruckner zu ihrem Rechte. In ihr finden sich bereits alle formalen und inhaltlichen Eigenheiten des Meisters, aber sie stehen noch weniger verbunden nebeneinander, als es späterhin der Fall ist. Da ist's Aufgabe des Dirigenten, zwischen den scheinbar so entgegengesetzten Bestandteilen die Verbindung herzustellen, und dies gelang Hermann Kutzschbach in staunenswerter Weise. Er wußte das Ganze aus allen seinen Teilen so klar und ebenmäßig aufzubauen, daß man die Nachbarschaft von titanischem Trotz und holdester, Schubertscher Naivität durchaus natürlich und verständlich fand. — Ein fesselndes Programm von alten Neuheiten hatte der Mozartverein für seine dritte Aufführung aufzustellen gewußt. Sie begann mit der hier noch unbekannten Vierten Symphonie c-moll von Franz Schubert, die er selbst als „Tragische" bezeichnet hat. Zwar ist von Tragik nur in den Anfängen des ersten Satzes etwas zu spüren, aber das Ganze ist doch eine köstliche, echt Schubertsche Arbeit, die unter Max von Hakens Leitung vom Vereinsorchester ganz vortrefflich gespielt wurde. Mit dem Violinkonzert C-dur von Joseph Haydn, dem zweiten der neuerdings aufgefundenen beiden Werke dieser Art, führte sich Melanie Michaelis (München) als eine Geigerin ersten Ranges ein. Ihr blühend schöner Ton, ihr echt musikalischer, empfindungswarmer, aber niemals gekünstelter Vortrag sicherten ihr in Verbindung mit einer hochentwickelten Technik einen glänzenden Erfolg. Mozarts Bläser-Serenade B-dur, die von ihm selbst für Streichquintett bearbeitet wurde, hat Ernst Lewicki mit ebensoviel Feingefühl wie Sachkenntnis für Streichorchester mit vier Hörnern und Pauken übertragen; das köstliche Werk tat in dieser Form eine ausgezeichnete Wirkung, nur die Variationen wirkten etwas eintönig, da die im Original berechnete Abwechselung des Instrumentalklangs im Streichorchester natürlich sehr abgeschwächt wird. Bachs Instrumental-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

einleitung („Sinfonia") zu der Kantate „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte" für zehnstimmigen Streicherchor und fünf Bläser erlebte ebenfalls seine erste hiesige Aufführung — Beweis genug, daß der Mozartverein mit edlem Eifer bestrebt ist, aus dem unerschöpflichen Hort der alten Musik reiche Schätze zu heben. — Sehr glücklich war das Blüthner-Orchester aus Berlin unter Josef Stransky mit einem Wagner-Abend, in dessen Verlauf der Dirigent sich als feuriger Wagnerinterpret zeigte und Margarethe Preuse-Matzenauer als Gesangssolistin einen wahren Triumph errang. — Der Lehrergesangverein brachte ein in den Bahnen der Hegar-Nachahmung wandelndes Chorstück „Frühlingsnacht" von Max Ludwig zur Uraufführung, wobei das Mißverhältnis zwischen der zarten, tiefernsten Dichtung Storms und der auf den Effekt gearbeiteten Komposition unangenehm auffiel. — Eine andere Chor-Uraufführung war im Konzert des Eisenbahner-Gesangvereins zu verzeichnen. Es handelte sich um die Ballade „Der Weichensteller" von Herman Hutter, die leider den Balladenton zu wenig trifft und zu viele Längen aufweist, um zu interessieren. — Von den Solokräften, die sich in der Berichtszeit hören ließen, sei zunächst die ausgezeichnete Harfenkünstlerin Maria Teresia Baldini genannt, die in der Behandlung und Ausnutzung ihres Instruments eine wahre Meisterschaft entfaltete. Julia Culp und Helene Staegemann sowie Leon Rains bewährten im Verlauf ihrer Liederabende ihre schon bekannte Gesangs- und Vortragskunst. Helga Petri, die ihren kleinen und nicht ganz frei klingenden Sopran durch ein hübsches Vortragstalent zu unterstützen weiß, fand für ihre Lieder zum Klavier und zur selbstgespielten Laute sehr freundlichen Beifall, während ihr Partner Franz Wagner sich als geschickter Pianist nur bei eleganten und zarten Stücken erwies, bei größeren Aufgaben aber infolge falscher Kraftentfaltung versagte. Konzerte von Richard Buchmayer, Rudolf Zwintscher, der mit wertvollen eigenen Kompositionen hervortrat, Joan Manén vervollständigten das musikalische Bild, und Klavierabende von Julius Wertheim, einem ausgezeichneten Künstler, Johanna Thamm, deren aufwärtsstrebende Entfaltung mit jedem Jahre schöner hervortritt, und Felix Wernow, der mehr Temperaments- als Geschmackskünstler ist, hatten eine überwältigende Nachbarschaft in Wilhelm Backhaus, der wieder seinen Ruf als bedeutendster der jüngeren Klavierspieler befestigte.

F. A. Geißler

ESSEN: Die letzten Wochen standen unter dem Zeichen des Abschiednehmens. Prof. Witte, der sein Amt als städtischer Musikdirektor und Leiter des Musikvereins nach fast vierzigjähriger Tätigkeit in die Hände von Hermann Abendroth legt, schloß den Zyklus der Beethovenschen Symphonieen mit der Neunten ab, und brachte mit einer Bachschen Kantate und dem Requiem von Brahms sein letztes musikalisches Opfer. Auf klassischem Boden stehend, war er doch ein verständnisvoller Förderer moderner Kompositionen, und seine Schöpfungen: der große Konzertsaal wie das städtische Orchester, haben eine großzügige Musikpflege in Essen erst möglich gemacht. Seinem Nachfolger übergibt Witte die denkbar besten Grundlagen für ein gedeihliches Wirken. — Von sonstigen Konzerten seien noch genannt die Aufführungen der „Matthäus"-Passion durch den Gemischten Chor des Kruppschen Bildungsvereins, der sich aus Arbeiterkreisen rekrutiert (Leiter G. E. Olsner), und durch den Evangelischen Kirchenchor (Leiter Gustav Beckmann). — Pergolesi's „Serva padrona" erlebte im Orchesterverein unter Olsner eine fröhliche Auferstehung.

Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Mit Mahlers erster Symphonie bot Willem Mengelberg gegen Schluß der Konzertsaison im vorletzten Museumskonzert nochmals eine interessante Novität, die in den beiden ersten Sätzen fesselte, in den beiden letzten dagegen verstimmte. Zu ihr war, gleichfalls glänzend gespielt, das phantasievoll-wagnerisch empfundene Vorspiel zum zweiten Akt der „Ingwelde" von Schillings gestellt worden, und Alexander Siloti (Petersburg) spielte mit souveräner Technik und überlegenem Temperament Tschaikowsky's Klavierkonzert in b-moll. — Auch das 4. Opernhauskonzert brachte, unter Dr. Rottenbergs Direktion, eine achtenswerte Erstaufführung, die der apart gearbeiteten „Symphonischen Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied" von Walter Braunfels, die weniger gute Aufnahme als die Mahlersche Symphonie fanden. Frau M. Saltzmann-Stevens (London) führte sich hierbei als Sängerin mit prächtigem Material ein, der die stilistische Wucht Meister Glucks besser zu liegen schien als die Lyrik von Schubert, Schumann und Brahms. Beethovens „Erste" und Goldmarks „Frühling"-Ouvertüre wurden außerdem zu wohlgelungenem Erklingen gebracht. — Das 2. Konzert des Lehrergesangvereins gedachte in seinem ersten Teile Franz Liszt's mit mehreren vorteilhaft ansprechenden Chören, die unter der Leitung von Maximilian Fleisch nobel und fein nuanciert gelangen. Auch die Solistinnen, Dora Moran und Augusta Cottlow, schlossen sich mit ihren Darbietungen, feinlinigen Liedern und dankbaren Klavierstücken dem Gedanken dieser schönen, frühen Gedenkfeier an. Ferner bot der treffliche Verein mit Rudolf Bucks impressionistisch-gehaltvollem, die Mittel des Männerchors ernstnehmendem „Der tote Soldat" eine imponierende Novität. Ein anderer bewährter Männergesangverein, der „Liederkranz", brachte unter Frank L. Limberts Führung und Mitwirkung des tüchtigen „Dessoffschen Frauenchors" ein romantisches Programm mit Kompositionen von Schubert, Weber, Schumann, Spohr, Brahms, Goldmark und verschiedenen Volksliedern recht gut zu Gehör, während Tilly Cahnbley-Hinken die ausgezeichnete Solistin des Abends war. — Das letzte der „Elitekonzerte" vereinte Künstler wie Elena Gerhardt, Anton van Rooy und Frederic Lamond in erfreulichen Leistungen. Die anscheinend gar nicht konzertmüde Hörerschaft ließ sich von jedem noch mehrere Zugaben spenden. — Die überreiche Kammermusik der letzten Zeit brachte uns zunächst im Museum das Sevčik-Quartett, das uns ein etwas ungleiches, orchestral gestaltetes, viel Eigenart bergendes Werk von Sibelius, eines von Haydn

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Griegs herrliches g-moll Quartett mehr temperamentvoll als feinfarbig spielte. Das Rebner-Quartett gab einen Wiener Abend, an dem uns zum erstenmal ein Werk von Arnold Schönberg, das klangschöne Streichsextett „Verklärte Nacht" erklang. Es machte, bei ausgezeichneter Wiedergabe, einen tiefen Eindruck und eindringliche Propaganda für das vielbefehdete Schaffen des extravaganten Sezessionisten. Ein Klavierquintett von Richard Mandl hinterließ, soweit wir es hörten, freundliche, doch nicht tiefgehende Eindrücke. Gleichfalls Neues brachte das Hock-Quartett zu Gehör; zunächst ein neue Wege suchendes, drittes Streichquartett des hier weiter studierenden Wieners Ernst Toch, der viel kann, aber noch sehr sich klären muß. Die Wiedergabe durfte intonationsreiner sein. Besser gelang ein gefälliges Divertimento von Joseph Haas, das hübsche Einfälle bringt, und ein trefflich gearbeitetes, erfindungsreiches, aber wenig charakteristisches Klavierquintett von Ewald Sträßer. Die Frankfurter Trio-Vereinigung ließ Heinrich G. Noren zu Wort kommen mit einem glänzend, aber zugleich auch etwas äußerlich gearbeiteten d-moll Trio, das brillant studiert war. Das Frankfurter Trio gedachte des Beethoven-Jüngers Prinz Louis Ferdinand von Preußen mit seinem feinfühlig geschriebenen, mitunter deutlich an den verehrten Meister gemahnenden Klavierquartett in f-moll. Ferner gedachte man Dvořáks und des jüngst verstorbenen Wilhelm Berger mit bestem Erfolge. Das Brüder Post-Quartett brachte schließlich Mozart, Schumann und Brahms zu guter, abgerundeter Geltung. — Von Pianisten hinterließ Lambrino mit Chopin, Schumann, Liszt starken Eindruck. Jules Wertheim führte sich als feiner Chopinspieler ein, während er mit eigenen Kompositionen weniger ansprach. Paula König wirkte erfreulich und vielversprechend vor allem durch musikalische Empfindung. Marie Dubois trat für neuere russische und französische Musik mit Temperament und Verständnis ein. Boris Kamtschatoff sprach als kühler Techniker an. Die amerikanische Geigerin J. V. Duttlinger ließ, trotz guter Tongebung, noch manches zu wünschen übrig. — Die Vokalkunst endlich war vertreten durch eine Matinee chinesischer Lyrik im „Komödienhaus", die Bernhard Sekles' Zyklus „Aus dem Schi-King" mit dem Komponisten am Flügel und Hilda Saltern als tüchtiger Interpretin zu Gehör brachte, ferner durch einen erfolgreichen Richard Mandl-Abend, an dem der gediegene Tenorist Paul Schmedes mit dem Komponisten dessen zum Teil stimmungsvolle, zum Teil weichliche und physiognomielose Lyrik zur Geltung brachte, und durch verschiedenes andere von belangloser Art. Theo Schäfer

HAAG: Aus der Fülle der musikalischen Genüsse verschiedenster Art sei nur das Hervorstechendste erwähnt. Mit dem Concertgebouw-Orchester traten solistisch auf die Sängerinnen Maria Freund und Ilona K. Durigo, der Geiger Carl Flesch und der Pianist Sergei Rachmaninoff. Dieser vermittelte die Bekanntschaft mit seinem dritten Klavierkonzert, einem interessanten Werk, das auf uns einen tieferen Eindruck machte als seine e-moll Symphonie, die das Orchester am gleichen Abend unter Mengelberg's Leitung vorführte. Weiter bekamen wir als Novitäten Debussy's fesselndes, farbenglühendes Tongemälde „La Mer" und die tiefsinnige, aber etwas monotone und einförmige Musik Diepenbrock's zu der mythischen Komödie „Marsyas" von Balthasar Verhagen. — Aus den Konzerten des Residentie-Orchesters seien hervorgehoben zwei niederländische Novitäten: eine Ouvertüre „De getemde Feehs" (Der Widerspenstigen Zähmung) von Johan Wagenaar, ein glänzend instrumentiertes Werk, frisch-empfunden und sprudelnd von Geist und Humor, und Variationen über ein holländisches Liedchen von Jan van Gilse, die im ganzen etwas monoton anmuten, weil die Bearbeitung zu wenig Stimmungsabwechselung bietet; dennoch enthält van Gilse's Opus einige mit tüchtigem Können behandelte Veränderungen des einfachen, volkstümlichen Liedchens. Als Solisten traten erfolgreich auf Fritz Kreisler, Artur Schnabel, Birgit Engell, Morgan Kingston und May Harrison; die drei letztgenannten ließen sich zum erstenmal in der Residenz hören. An Liederabenden hat es diesmal auch nicht gefehlt. Mit Begeisterung hat man Lilli Lehmann gefeiert. Weiter hörten wir Elsie Swinton und die niederländischen Sängerinnen Martine Dhent (eine sehr begabte Künstlerin), Leonore Paardekooper-Peck van Lith, Annette Thieme und Lena van Diggelen. Letztere wurde begleitet durch Dina Appeldonn, die zugleich als Komponistin einiger Lieder an die Öffentlichkeit trat. — An seinem letzten Sonatenabend spielte der Cellist Charles van Isterdaël die Sonaten op. 28 von Max Reger, op. 6 von Carl Oberstadt und op. 8 von Ernst von Dohnányi, unter Mitwirkung von Carl Oberstadt und der begabten Pianistin Mary Olson. Oberstadts neuestes Werk — ein Klavierquintett — wurde durch den Komponisten mit dem Toonkunst-Quartett zum erstenmal aufgeführt: ein sehr fesselndes Werk, das eine reiche musikalische Phantasie und ein starkes Talent offenbart. An einem anderen Kammermusikabend des genannten Quartettvereins sang die Mezzosopranistin Jetskea Delbeck zwei schöne, tiefsinnige Lieder von Bernard Zweers. Viel Erfolg erntete der Komponist J. A. E. Koeberg mit der konzertmäßigen Aufführung seiner Musik zu dem Mimodrama „Alianora"; an dieser Aufführung waren der Haagsche Lehrer-Gesangverein und das Orchester der Studentengesellschaft „Sempre Crescendo", deren Leiter Koeberg ist, beteiligt. — Der hiesige Wagner-Gesangverein gab, ebenfalls in Konzertform, eine Aufführung des „Fliegenden Holländer", wobei der Dirigent, Dr. Henri Viotta, lebhaft gefeiert wurde und Frances Rose (Senta), Jan van Gorkom (Holländer), Wilhelm Fenten (Daland), Walter Kirchhoff (Erik) und Dr. Paul Landry (Steuermann) sehr erfolgreich tätig waren. — Der Männergesangverein Cecilia gab unter Leitung von Henri Völlmar eine wohlgelungene Aufführung; Constance Lacueille war die Solistin und machte als Liedersängerin einen vortrefflichen Eindruck. Herman Rutters

HAMBURG: Über ein Philharmonisches Konzert, das in Gemeinschaft mit der Singakademie veranstaltet wurde und demzu-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

folge Prof. Dr. Barth zum Dirigenten einer im ganzen wohlgelungenen Wiedergabe des Bachschen Weihnachts-Oratoriums hatte, und über ein Nikisch-Konzert, das das übliche Februar-Programm: Wagner und Beethoven aufwies, ging es zu einem der Hauptereignisse der Saison: zur Hamburger Erstaufführung der „Deutschen Messe“ von Otto Taubmann. Das unter John Julia Schefflers Leitung von einem gewaltigen Apparat aufgeführte Werk enttäuschte ziemlich allgemein. Man fand doch, daß diese Messe bei aller Gelehrsamkeit und bei allem reifen Können ihres Verfassers mehr lehrerhaft denn meisterhaft anmutet, daß die melodische Erfindung gar zu dürftig ist, und daß sich Vergleiche zwischen dem Deutschen Requiem von Brahms nur sehr zuungunsten des Taubmannschen Werkes ziehen lassen. Die Messe ist die sympathische, sehr solide, wenn auch etwas überladene Arbeit eines ernsten Künstlers von lauterer Gesinnung, aber die Inspiration, den inneren Antrieb tiefer religiöser Empfindung vermißt man doch nicht selten. Die Aufführung war unter Scheffler, der sich mit dem eigens zu dieser Aufführung zusammengestellten Chor eine riesige Arbeit aufgebürdet hatte, glänzend und erbrachte den erneuten Beweis, daß Scheffler in der Führung großer Massen eine in Hamburg vielleicht einzig dastehende Persönlichkeit ist. — Die Zahl der kleinen und kleinsten Konzerte, der Lieder- und Klavierabende hat sich erheblich verringert. Zu nennen wäre als Veranstalter eines der glücklicher verlaufenen Liederabende Heinrich Pestalozzi, und nachzutragen ist noch die Registrierung eines sehr erfolgreichen Orgelkonzerts, das an der wundervollen Orgel der Musikhalle Prof. Arthur Egidi (Berlin) veranstaltete.

Heinrich Chevalley

KASSEL: In den letzten Konzerten der Königlichen Kapelle bot Dr. Beier die Symphonieen e-moll von Brahms und c-moll von Beethoven wie Leonoren-Ouvertüre No. 3 und Bizet's „Arlésienne“ in erfreulichster Ausführung. Großen Genuß gewährte auch das fein künstlerische Spiel des Geigers Willy Heß (Bruchs Konzert No. 3 und Rondo capriccioso von Saint-Saëns) und die poesievolle Wiedergabe von Beethovens G-dur Konzert durch Ansorge. — Beethovens B-dur Quartett (op. 130) und das in a-moll von Schubert fanden durch die Herren Hoppen, Kruse, Keller und Monhaupt würdige Gestaltung. — Ein mit Glucks Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“ eingeleitetes Konzert des Oratorienvereins (Dirigent Hallwachs) vermittelte die Bekanntschaft mit Arnold Mendelssohns „Paria“. Das Werk bietet viele packende und interessante Momente, zeigt die Erfindungs- und Gestaltungsgabe des Komponisten in hellem Lichte und fesselt sehr, wenn auch bisweilen ein größeres Maßhalten in der Verwendung der orchestralen Mittel erwünscht erscheint. Die Altpartie fand ausgezeichnete Vertretung durch Frau Preuse-Matzenauer, die außerdem in Szenen aus „Orpheus und Euridike“ wie in Wagners Adriano-Arie stürmischen Beifall erntete. Die kleinen Tenor- und Baßpartieen gaben wirksamst die Herren Baldszun und Richard Schmidt. Der Verein leistete sein Bestes im „Schicksalslied“ von Brahms. — Höchst interessante Stunden bereiteten ferner Yvette Guilbert und die Société des Concerts d'autrefois, und Begeisterung weckte ein Liederabend des mit prächtiger Stimme ausgestatteten, feingeschulten Theodore Byard, der von Erich Wolff trefflichst begleitet ward. — Der Genüsse Fülle gewährte schließlich ein Konzert, in dem Helene Staegemann-Sigwart mit ihrem Gatten Botho Sigwart, der Violinvirtuos Efrem Zimbalist, begleitet von Catharina Ellenberger, und Max von Pauer ihre schönsten Gaben spendeten.

Dr. Brede

KÖLN: Im 10. Gürzenich-Konzert hörte man sehr gern Paul Scheinpflugs Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare zum zweiten Male. Fritz Steinbach und sein Orchester brachten als Schlußteil Beethovens siebente Symphonie zu ganz ausgezeichneter Wiedergabe. Max Regers „100. Psalm“ für gemischten Chor, Orchester und Orgel konnte nach der ganzen Art des Werks auch hier die Hörer nicht erfreuen und brachte den Freunden des Komponisten eine neue Enttäuschung. In seiner Anwesenheit fand das weniger schöne als komplizierte und anspruchsvolle Tonstück, dem Chöre und Orchester unter Steinbachs überaus hingebungsvoller Führung eine glänzende Aufführung boten, eine recht kühle, nicht von Opposition freie Aufnahme. Solistin dieses Konzerts war Frieda Kwast-Hodapp. Die heute zweifellos zu den allerersten Pianistinnen zählende ausgezeichnete Künstlerin spielte das schöne g-moll Konzert von Saint-Saëns in wundervollem Stile, geistig wie technisch hochragend und überaus fesselnd. Das gab einen triumphalen Erfolg, wie er an dieser Stelle nicht oft beobachtet wurde. Einzig Schönes gab Frau Kwast später auch mit Chopin's cis-moll Nocturne, dem E-dur Capriccio von Paganini-Liszt und der Toccata in C-dur von Schumann.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Gegen Schluß des März hat das Musikleben wieder einen starken Aufschwung genommen. Ein von der jungen debütierenden Pianistin Frl. Severins arrangiertes Konzert, von Safonoff dirigiert, war ausverkauft, und wenige Tage nachher konnte Safonoff in einem Konzert den Haupttreffer des ersten Abends, Tschaikowsky's „Pathetique“, als einzige Nummer wiederholen, und zwar wieder vor ausverkauftem Hause. — Auch Richard Strauß vermochte den Saal zu füllen (obschon die Preise recht hoch waren), was weniger Wunder nimmt, da Strauß zum ersten Male in Kopenhagen dirigierte. Der mit Spannung erwartete Abend enttäuschte etwas. Strauß war nicht ganz wohl, und lauter bekannte Sachen standen auf dem Programm, das Beethoven-Strauß lautete. — Ganz besetzt war auch der Saal zum Konzert des Vokalquartetts unter Führung der trefflichen Sopranistin Frau Simmelkär-Larsen, wo u. a. dänische a cappella-Gesänge und Brahms' „Liebeslieder“ gesungen wurden. — Sehr glücklich war die Wahl des „Dänischen Konzertvereins“: eine neue (E-dur) Symphonie von Louis Glaß. Es ist ein groß angelegtes, inhaltreiches und brillant gearbeitetes Werk, das vom Publikum und von der Kritik äußerst lobend aufgenommen worden ist.

William Behrend

LEIPZIG: In den drei Gewandhauskonzerten der diesmaligen längeren Bericht-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zeit hat es ein recht buntes Vielerlei gegeben: im 19. Richard Wagners biologisch interessierende C-dur Symphonie, Schumanns Genoveva-Ouvertüre, und dazwischen Fritz Kreisler als weichtönenden Darsteller des Brahmsschen Violinkonzertes —, im 20., das von Felix Weingartner dirigiert wurde, dessen mit einiger Selbstgefälligkeit in die Länge gezogene und mit vieler Musizierlust und trefflichem Klangsinn ausgearbeitete und instrumentierte gedankenbescheidene E dur Symphonie, von der nur das Scherzo lebhaft ansprechen konnte, und schön-stimmsatte Arien- und Liedervorträge von Lucille Marcel —, und im 21., für das Arthur Nikisch ein vollstes Maß seiner genialen Interpretierkunst und Alexander Siloti alle Feinheit seines Klavierspieles und alle Energie seiner Liszt-Liebe einsetzten, Tschaikowskys „Romeo und Julia" und b-moll Klavierkonzert, Liszts „Totentanz" und Strauß' „Tod und Verklärung". — Bunter noch ging es bei den Philharmonischen Konzerten (Hans Winderstein) zu, deren 10. zwischen zwei wohlunterhaltsamen Orchesternovitäten, der noch etwas übermitteilsamen jugendfrischen symphonischen Dichtung „Frühling" von Vincenz Reifner und dem fester geformten, gut charakterisierenden symphonischen Bilde „Die drei Palmen" von A. Spendiarow, klangpoetische Vorträge (d-moll Konzert von Brahms und Stücke von Reger, Juon und Debussy) des Pianisten Leonid Kreutzer brachte —, in deren 11. die vierte Symphonie von Beethoven und der „Don Juan" von Richard Strauß ein Auftreten des mit Rachmaninoffs fis-moll Klavierkonzert glücklich debütierenden Pianisten Arthur Shattuck und liebenswürdige Liedergaben der für Frl. Tervani einspringenden einheimischen Opernsängerin Aline Sanden umrahmten —, und deren letztes unter Mitwirkung des Beethovens Es-dur Konzert und Brahms' „Paganini-Variationen" mit allerdelikatest vorgetragenen kleinen Stücken Chopinscher und eigener Provenienz überbietenden Klavier-Elegants Moriz Rosenthal achtungsgebietend mit der Egmont-Ouvertüre, der Orchestervariationen von Brahms und der Symphonie fantastique von Berlioz abgewickelt wurde. — Schön einheitlich aber endete der dieswinterliche Zyklus der Musikalischen Gesellschaftskonzerte mit einem Beethoven-Abend: mit vorzüglich gelungenen Vorführungen der „Namensfeier"-Ouvertüre, des Es-dur Klavierkonzertes und der Neunten Symphonie durch Dr. Georg Göhler, das verstärkte Winderstein-Orchester, die Pianistin Elly Ney, den Riedel-Verein und das hochschätzbare Solistenquartett Anna Kaempfert, Agnes Leydhecker, Paul Papsdorf und Friedrich Strathmann. Die sehr gefährdete Weiterexistenz der „Musikalischen Gesellschaft" und auch des „Winderstein-Orchesters" ist nunmehr einerseits von dem Beispringen kunstfreundlicher Privatleute, andererseits von der Zubilligung eines Ratszuschusses abhängig gemacht worden. — Der Bach-Verein, der chorisch mit Vorbereitungen auf das für den Mai anberaumte Bachfest beschäftigt sein mag, veranstaltete als zweites Kirchenkonzert eine mehr kammermusikalische Vorführung, bei der hochadlige Gesangsvorträge von Maria Philippi und edles Orgelspiel Karl Straubes mit Geigen- und Violoncellosolis Alexander Petschnikoffs und des trefflichen Klengelschülers Hans Bottermund wechselten. — Der Riedel-Verein, dem eine nun doch in den Herbst hinausgeschobene Liszt-Feier zu tun gab, beschränkte sich für sein Bußtagskonzert auf eine Wiederholung von Haydns klangsonniger B-dur Messe, in die allerdings zwei von Dr. Georg Göhler neueinstudierte Kirchenhymnen Haydns eingefügt waren: ein mollschwärmerisches „Salve regina" für Chor, Solostimmen, Streichorchester und obligate Orgel, und ein sehr schöner a cappella Chorgesang „Alma redemptoris mater". — Wenig Freude bereitete diesmal die Singakademie unter Gustav Wohlgemuth mit einer chorisch wohlgelungenen, sonst aber mittelmäßigen und dazu durch mehrere Solistenabsagen gefährdeten Erstaufführung von Friedrich E. Kochs ertüfteltem Oratorium „Von den Tageszeiten". — Einiges beachtenswerte Neue brachten in ihren Frühjahrskonzerten die Männerchöre, so die diesmal unter solistischer Mitwirkung der Münchener Sängerin und Lautenspielerin Anna Zinkeisen vornehmlich dem Volksliede huldigende „Concordia" (Kantor W. Hänssel) die stimmungssatte Ballade „Teja" von Matthieu Neumann —, der „Neue Leipziger Männergesangverein" (Max Puttmann) die a cappella Lieder „Abendsegen" von Hugo Kaun und „Winternacht" von Bernhard Uhlig, die orchesterbegleitete größere Komposition „Das deutsche Lied" von Ernst Wendel und einen „Gnomentanz" für Orchester allein von Karl Bleyle —, und der „Oehmichensche Gesangverein" (Arno Piltzing) neben Reineckes „Hakon Jarl" ein noch etwas buntscheckiges, aber talentbezeugendes größeres Chorwerk „Der Gonger" von Kurt Striegler. — In der 6. Gewandhauskammermusik wurde der durch vorausgehende Vorführungen von Hugo Wolfs d-moll Streichquartett und Hans Pfitzners F-dur Klaviertrio einigermaßen abgehärteten Zuhörerschaft durch die Herren Wollgandt, Wolschke, Herrmann, Heintzsch, Julius Klengel und Robert-Hansen das neueste opus des vielernannten Max Reger bekannt gegeben: ein F-dur Streichsextett op. 118, das einige auch für Nicht-Bückeburger genießbare Teile (die zweite Themagruppe des ersten Satzes, das Trio des Scherzo und das Largo) enthält. — Die hier wohlangesehenen Ševčik-Quartettisten verabschiedeten sich mit Goldmarks Rubinsteinisch-veraltetem B-dur Klavierquintett (am Flügel Sándor Vas) und mit vortrefflichen Darbietungen von Sinigaglia's fein amüsanter D-dur Streichtrioserenade und Haydns Kaiserquartett. — Dr. Karl Storck interessierte mit einem Vortrag über „Mängel unserer musikalischen Erziehung", den er im Rahmen eines Musikpädagogischen Verbandsabends zum besten gab und dem sich eine Vorführung von neueren für den Hausbedarf empfehlenswerten Klavierkompositionen durch Leipziger Musiklehrerinnen anreihte. — Mit Liederabenden reüssierten neuerdings die Feinsängerin Elena Gerhardt und der musikalische Deklamator Dr. Ludwig Wüllner, und begegneten einigem Interesse die mit hübscher Stimme sehr verständig vortragenden Julia Hostater, die sich mit bescheideneren

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mitteln redlich bemühende Marta Dähne, die mit einigem Geschick und Geschmack dilettierende Angelica Rummel, der zwischen Tenor und Bariton stecken gebliebene sympathische „Dichterliebe"-Sänger William Pitt Chatham und der routinierte Gesangsballadenrezitator Hermann Gura. An beachtenswertem Neuem haben diese Liederabende nur zwei hübsche altenglische Lieder „My lovely Celia" und „I've been roaming", zwei phantastische Gesänge „Invitation au voyage" und „Extase" von Henri Duparc, ein sehr anmutiges „Mariengarn" von Elisabeth Urtel und mehreres von Eduard Behm (am wirksamsten „Schmied Schmerz", „Traum" und „Marienbild") und von Alexander Schwartz (wertvoller „Gefährte", „Vor meinem Fenster" und „Wäsche im Wind") gebracht. — Unter den Violinspielenden begegnete man zwei sehr fesselnden Erscheinungen: dem noch von Joachim geschulten, nun an das hiesige Konservatorium berufenen trefflichen Geiger Gustav Havemann, der, mit dem Winderstein-Orchester konzertierend, zwischen anderem auch die symphonisch-wirksame Skaldische Rhapsodie (d-moll Violinkonzert) von Felix Woyrsch erstmalig in Leipzig vorführte, und dem aus Warschau kommenden durchaus ernsthaften Virtuosen Paul Kochanski —, zwei weitgeförderten schönen Talenten: der einheimischen jungen Violinistin Catharina Bosch, die mit Paul Aron Sonaten von Mozart, Händel und Beethoven zum Vortrag brachte, und dem vielversprechenden amerikanischen Debutanten Louis Persinger —, sowie einer noch ein wenig in Anfängerschaft befangenen Geigerin Mary Dickenson, die jedenfalls um ein Wesentliches hinter ihrer Konzertpartnerin, der volle Meisterschaft betätigenden Harfenvirtuosin Maria Teresia Baldini zurückblieb. — Die Violoncellistin May Mukle ist bei ihren technisch-rühmenswerten Darbietungen der B-dur Sonate von Dohnányi, der D-dur Sonate von Locatelli und kleinerer Stücke noch einiges an Kraft und Ausdruck schuldig geblieben, und durch sehr schöne Tongebung und tüchtiges Können ist der konzertierende Klengel-Schüler Boris Stepinsky aufgefallen, der unter anderem mit Josef Pembaur die g-moll-Sonate von Rachmaninoff erklingen machte. — An den Flügeln aber zog ein ganzes wildes Heer vorüber: die männlich-energisch zugreifende Martha Schaarschmidt, die sich sogar an Liszts h-moll-Sonate versuchen durfte, der vielgewandte Mark Günzburg, der begabte Jules Wertheim, dessen Technik zur Zeit noch nicht auf gleicher Höhe mit seinem Anschlagsvermögen und seiner Komponiergeschicklichkeit (besonders „Préludes") steht, der unfehlbar funktionierende Wilhelm Backhaus, der sich diesmal bei Bach-Busonis „Chaconne" und einigem Debussy und Liszt zu nahezu durchlebt wirkenden Reproduktionen aufraffte, der grundgediegene Klavierspieler Georg von Lalewicz und dessen ihrem Lehrmeister nachgeratende Schülerin Sophie Davidson. Arthur Smolian

LONDON: Unter den Choraufführungen der letzten Zeit müssen die der Königlichen Chor-Gesellschaft (Elgar's „Traum des Gerontius" mit dem trefflichen Tenoristen Elwes) sowie das Konzert der Londoner Chor-Gesellschaft („Missa solemnis" von Beethoven in annehmbarer Wiedergabe) erwähnt werden. Haydn's „Jahreszeiten" gelangten zur teilweisen Aufführung im Konzert der Händel-Gesellschaft. Eine Aufführung von Berlioz' „Faust" unter Richter war bemerkenswert durch die Mitwirkung der Chorvereinigung aus Hanley, die viel Präzision und Tonschönheit aufwies. — Das vorletzte Richter-Konzert gestaltete sich wieder zu einem Triumph für den unersetzlichen Dirigenten. Nach der hinreißend gespielten „Fünften" von Beethoven gab es eine Ovation für ihn; doch aus dem lauten Jubel sprach auch das schmerzliche Gefühl, ihn nun verlieren zu müssen. Chopin's f-moll Konzert wurde von Tina Lerner sehr erfolgreich gespielt. — Sir Henry Wood brachte die C-dur Symphonie Wagners zur Aufführung; die Teilnahmslosigkeit und Ablehnung von seiten des Publikums und der Kritik während und nach der Aufführung war unzweideutig, was keinen wundernehmen kann, der dieses arg enttäuschende Werk gehört hat, das höchstens nur entwickelungsgeschichtliches Interesse erregen kann; nach der eisigen Aufnahme der Symphonie klang der enthusiastische Applaus, den Moriz Rosenthal (Schumann-Konzert) erntete, doppelt laut; freilich, er war berechtigt. Im folgenden Wood-Konzerte hörte man abermals Kreisler Elgar spielen; Beethoven's „Fünfte" (das Andante leider ein wenig geschleppt) und Strauß („Eulenspiegel") waren treffliche Leistungen. — Die Philharmonische Gesellschaft hatte sich diesmal zwei Dirigenten aus Rußland verschrieben: Coates und Safonoff; der erstere, allerdings ein gebürtiger Engländer, hatte leider ein Programm gewählt, das seine trefflichen Qualitäten schwer im richtigen Lichte zeigen konnte (zwei Bachsche Präludien in Orchesterarrangements von Siloti und Steinberg, ein Concerto von Vivaldi-Franko und einige Werke der modern-russischen Schule). In diesem Konzerte ließ sich auch Alfred Cortot erfolgreich hören (Saint-Saëns' viertes Klavierkonzert); Mignon Nevada sang. Safonoff, der als Vertreter des erkrankten Vincent d'Indy erschienen war, dirigierte ebenfalls Beethovens c-moll Symphonie (wir hörten sie dreimal in vier Wochen), und zwar mit aller an ihm gewöhnten befeuernden Meisterschaft; ganz in seinem Elemente war er aber vielleicht erst später in Tschaikowsky's „Francesca da Rimini", der er zu einer vollendeten Wiedergabe verhalf. Die Solisten des Konzerts waren die Sängerin Ruth Vincent und Raoul Pugno (Grieg-Konzert in vorzüglicher Ausführung). — Landon Ronald brachte mit seinem Orchester Tschaikowsky's „Fünfte" und Strauß' „Don Juan", doch die pièce de résistance des Konzerts war das Auftreten der Melba nach langer Abwesenheit in Australien und Amerika; sie ersang sich mit Arien aus „Figaro", „Tosca" und „Hamlet" einen Sensationserfolg bei überfülltem Hause. — Kammermusik: Das Sevčik-Quartett beging wohl einen Fehler, das herrliche Schubertsche Streichquintett mit einer dilettierenden Dame öffentlich zur Aufführung zu bringen; doch auch abgesehen von diesem Besetzungsmangel ward deutlich dargetan, daß ihm Werke wie Glazounoff's a-moll-Quartett besser „liegen". Ungewöhnlich erfolgreich ist jetzt das New Quartet; vortreffliche Tonqualität des Ensembles

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und ein ehrlicher Enthusiasmus der vier Künstler müssen hervorgehoben werden. Glazounoff (D-dur) und Brahms (B-dur) figurierten im Programm. Viel Aufsehen erregte das Trio des jungen Wolfgang E. Korngold (Concert Goers Club, Royal Academy of Music); hier ist „knospendes Genie" in schier beängstigendem Maße vorhanden. — In den „Classical Concerts" hörte man die große B-dur Fuge Beethovens, und zwar zweimal in einem und demselben Konzert, „zum besseren Verständnis", wie das Programm uns belehrte; das Experiment war jedoch nicht sonderlich erfolgreich. Das Klingler-Quartett gab sich sichtlich alle Mühe, dem Werke auf die Beine zu helfen; besseres Gelingen war ihm mit Schubert (G-dur) und Brahms (Klarinettquintetten mit C. Draper) beschieden. Das Englische Streichquartett bot tüchtige Leistungen mit Debussy und dem Franck'schen Klavierquintett (mit P. Grainger, der auch treffliche Soli brachte, darunter einige aus der hochinteressanten „Iberia-Suite" von Albeniz). Endlich ernteten Susan Metcalfe und L. Borwick für ihre Gesangs- und Klaviervorträge verdienten Beifall. — In den „Broadwood-Konzerten" gab es diesmal ein interessantes Kammerorchesterkonzert; die Bachsche Suite für Flöte und Streicher (h-moll; Flöte: A. Fransella) war ein willkommener Leckerbissen, doch leider war das für diese Gelegenheit zusammengestellte Orchester den Feinheiten der Partitur nicht gewachsen. Die Schwestern Satz machten sehr guten Eindruck in Bachs C-dur Konzert für zwei Klaviere. — Die auch in Deutschland vorteilhaft bekannte Geigerin Margaret Bentwich konzertierte mit nicht gewöhnlichem Erfolg; Nardini's Violinkonzert und unbegleitete Stücke von Bach zeigten schönstes Gelingen. — Von Klavier-Rezitals waren die von Harold Bauer und E. v. Lengyel bemerkenswert, ferner die der vortrefflichen Adela Verne; endlich seien die erfolgreichen Liedermatinéen von Plunket Greene, Georg Henschel und Paul Reimers registriert. — ps —

MÜNCHEN: In Stellvertretung Felix Mottls, der krankheitshalber beurlaubt ist, dirigierte Franz Fischer die beiden letzten Abonnementskonzerte des Hoforchesters. Überraschend gut fand er sich dabei mit Aufgaben ab, die seinem musikalischen Naturell eigentlich recht fern liegen mußten; und zwar mit Debussy's „Nocturnes" fast noch besser als mit Fr. Kloses Symphonie „Das Leben ein Traum". — Im Konzertverein hörte man unter Löwe neben einer idealen Wiedergabe von Bruckners VIII. eine sehr klare (für diese Musik stellenweise vielleicht sogar zu klare) Aufführung des Straußischen „Don Quixote" und Paul Scheinpflugs leichtgeschürzte Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare. — Der Dirigent der Glogauer Singakademie Karl Mennicke, der als Orchesterleiter nicht sonderlich imponierte, vermittelte die Bekanntschaft mit zwei hier noch nicht gehörten symphonischen Werken, von denen das eine, Julius Weismanns Symphonie in h-moll, op. 19, mehr formal befriedigte, als eine gediegen tüchtige Schularbeit, während das andere, Ewald Strässers Symphonie in G, op. 22, inhaltlich das höher gerichtete Streben verriet. — Umgekehrt feierte Fritz Steinbach als Dirigent einen vollverdienten Triumph, während sein Programm sich mit altbekanntem (Bach, Beethoven, Brahms) begnügte. Ebenso auch der ständige Gast des Tonkünstlerorchesters Heinrich Schwartz. — Dagegen kam der Wiener Friedrich Karbach wieder mit Novitäten: der im Konzertsaal wenig wirksamen Einleitung zum vierten Akt der Oper „Ghitana" von Max v. Oberleithner, einem als Komposition unmöglichen dreisätzigen Konzertstück für Klavier mit Orchester eigener Arbeit, um das sich Gisela Springer vergeblich bemühte, und Sinigaglia's anderwärts schon längst bekannter Ouvertüre zu Goldoni's „Baruffe chiozotte". — Daß Paul Prill im Volkssymphoniekonzert Wagners wirklich beschämend schwache C-dur Symphonie wieder einmal glaubte hervorholen zu müssen, war überflüssig. Dagegen erfreute man sich an gleicher Stelle einer im schlichten Gewande einer ganz kleinen Orchesters auftretenden wertvollen neuen Gabe des hochbegabten Walter Braunfels: Ariels Gesang nach Shakespeares „Sturm". Und auch die Bekanntschaft mit einer wenig gekannten Arbeit Liszts, der „dramatischen Szene": „Jeanne d'Arc au bûcher" für Mezzosopran (M. Sardot) und Orchester (nach A. Dumas) war nicht uninteressant, jedenfalls interessanter als das herzlich öde Vorspiel und Choral „Nun danket alle Gott" für Orgel, gemischten Chor, Trompeten, Posaunen und Pauken desselben Meisters, das man bei dem Prinzregenten-Festakt der Akademie der Tonkunst hörte. — Einen eigenen Kompositionsabend veranstaltete der Sänger Adolf Wallnöfer. Es gab da Lieder für Sopran (E. Munthe-Kaas) und Tenor (der Komponist), Klavierstücke (Pauline Frieß) und eine „Rhapsodie lamentosa" (sic) für Geige (W. Sieben) mit Klavier: alles ganz geschickt gemachte, aber mit wenigen Ausnahmen auf recht niedriger Geschmackshöhe stehende Musik. — Ein gemeinsamer Abend der Sopranistin M. Möhl-Knabl und des Baritonisten A. Naef brachte den Zyklus ein- und zweistimmiger Gesänge: „Liebesnächte" von Alexander Ritter und neue Lieder (darunter Wertvolles) von W. Courvoisier. — Ein vollständiges Novitätenprogramm hatte die ausgezeichnete französische Pianistin Marie Dubois: Sonaten von S. Bortkiewicz (op. 9) und W. fran Fredrikshamm (op. 44), von diesem auch eine Ballade (op. 49), Chants intimes von D. Pâque, kleinere Stücke von E. R. Blanchet, J. Röntgen, O. Neitzel und W. Renner, wovon freilich kaum etwas nachhaltiger fesselte. — Das Konzertvereinsquartett (Heyde und Genossen) berücksichtigte die französische Kunst mit E. Chaussons schönem Klavierquartett op. 30 und dem jedenfalls kennenswerten F-dur Quartett des stark von Debussy beeinflußten M. Ravel. — Vergeblich war die Bemühung von Frau Hirzel-Langenhan (Klavier) und Fritz Hirt (Violine) um die G-dur Sonate des Münchners Max Ettinger. — Starken Eindruck machte dagegen bei dem Münchner Streichquartett (Kilian) der langsame Satz aus dem neuen Streichquartett von Fr. Klose (dessen vollständige Uraufführung dem Schweizer Tonkünstlerfest vorbehalten bleibt). — Das Verdienst der ersten Münchner Aufführung von Regers Violoncellosonate in a, op. 116, erwarben sich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Brüder Georg und Emeran Stoeber. — Ein Zyklus: „Liebe“ (nach W. Lenemann) für Bariton, Streichquartett und Horn von August Richard wirkte mehr durch klangliche Reize als durch den musikalischen Gehalt. Beim gleichen Abend der Neuen Kammermusikvereinigung (Schmid-Lindner, Sieben) fand eine Hornsonate in F, op. 29, des Münchners Joseph Haas verdienten Erfolg. — Fast unbemerkt ging ein Abend des Tonkünstlerorchesters vorüber, an dem J. Lassalle eine Symphonie des als Verfasser eines Lehrbuchs der Fuge bekannten André Gédalge und eine symphonische Dichtung: „Anhelli“ des ganz unbekannten Ludomir Rozycki zur Aufführung brachte. — Ein Konzert des rührigen Chorschulvereins (Eugen Wöhrle) war interessant nicht durch die Aufführung zweier Manuskriptchöre von Franz Adam, sondern durch die Werke von Bach (Motette: „Jesu, meine Freude“), Schumann und Bargiel (96. Psalm), die das Programm enthielt. — Bach kam außerdem zu Wort mit der h-moll Messe (Lehrergesangverein unter Cortolezis) und der Johannispassion (Konzertgesellschaft für Chorgesang unter Rudolf Siegel). Mehr als durch diese nicht schlechten, aber gerade in wesentlichen Punkten unbefriedigenden Aufführungen wird für eine stilbewußte Bachpflege geleistet mit den Kantatenabenden, die Alfred Stern im intimen Rahmen des Kammerkonzertes veranstaltet. Der dritte dieser Abende brachte die Tenorkantate: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (R. Tömlich), geistliche Lieder und Arien (Frau M. Stern-Lehmann, Alfred Naef), das Klavierkonzert mit Violine und Flöte in a-moll (Schmid-Lindner) und die „Kaffeekantate“. — Endlich ist noch zu erwähnen die Aufführung einer „Sinfonia“ für Violoncello und Continuo von Pergolesi (Gebrüder Stoeber) und ein Konzert der Deutschen Vereinigung für alte Musik (Bodenstein) mit sehr anziehendem Programm (Ludwig Krebs, J. M. Leclair, Marais, Caix d'Hervelois, Rameau, J. S. Bach, Fr. X. Murschhauser, Johann Schenck). Mitwirkende: Elfriede Schunk, E. Wagner, Chr. Döbereiner, H. Scherrer). — Zum Schlusse nenne ich wieder die bemerkenswerteren Solisten, so weit sie noch nicht erwähnt wurden. — Gesang: Else Widen (Vortrag über Atemgymnastik), Gita Lénart, Johanna Dietz, Maude Fay, Susan Metcalfe, Thila König, Mariska Aldrich, die Ehepaare Felix und Adrienne von Kraus und Else und Matthäus Roemer, Alois Burgstaller (im Konzertsaal ein tief poetischer Vortragskünstler), Fritz Brodersen, Otto Wolf, Robert Kothe, dessen Abende durch die Mitwirkung seiner Violoncello spielenden Gattin eine Bereicherung erfahren haben (Weismann hat eigens kleine Liedchen für die beiden geschrieben). — Klavier: Backhaus, Lamond, Kamtschatoff, Friedman, Heinrich Schwartz, W. Ruoff, Willy Klasen, Elly Ney, Hedwig Schöll (mit dem Brüsseler Streichquartett). — Violine: Kreisler, Burmester, Herma Studeny, W. Porges. — Violoncello: G. Maas. — Harfe: Maria Teresia Baldini.

Rudolf Louis

PARIS: In den Pariser Sonntagskonzerten ist ein gewisser Zug zur großen Oratorienmusik zu verspüren, wenn man es auch selten zu vollständigen Aufführungen bringt. Im Konservatoriumskonzert erschien Liszts „Christus“ in einer Auswahl, und im Konzert Lamoureux wurden drei „Faust“musiken nebeneinander gestellt. Der erste Teil des Schumannschen „Faust“ machte den Anfang, dann folgte der mittlere Teil des bekannten Werkes von Berlioz, und den Schluß bildete die vollständige „Faust“-Symphonie von Liszt, die unter solchen Umständen einen besonders guten Eindruck machte, weil sie allein nicht fragmentiert worden war. Im Konzert Colonne endlich wagte Pierné die vollständige Aufführung der Missa solemnis von Beethoven. Obschon die Zusammensetzung des Soloquartettes nicht sehr glücklich war, fand das in Paris selten gehörte Werk einen solchen Beifall, daß Pierné mit anderen Solisten das Werk noch zweimal aufführen konnte. Die Bachgesellschaft, die die „Matthäuspassion“, um nichts streichen zu müssen, auf zwei Abende verteilt hat, fand auch mit der zweiten Hälfte sehr starken Zuspruch, obschon die erste Hälfte um mehrere Monate zurücklag. Die Solisten wurden auch diesmal aus Deutschland und aus der Schweiz bezogen und sangen den Originaltext. — Die Gesellschaften für Kammermusik vermehren sich in erfreulicher Weise. Die drei Schwestern Chaigneau veranstalteten eine Reihe von Konzerten, um weniger bekannte und schwer zu besetzende Kammermusikwerke vorzuführen. Der Verleger Durand ließ in fünf Konzerten mehrere interessante Werke seines Verlages aufführen, die fast alle der neuesten Schule angehören. Dieses Mittel der Propaganda erwies sich als besonders wirksam für die Werke von Paul Dukas, Vincent d'Indy, Debussy, Ravel, Ducasse, Ropartz und Witkowski. — In der Philharmonischen Gesellschaft errang der beliebte Cellist Casals mit einer neuen Suite des Ungarn Emanuel Móor großen Erfolg. — Das Quartett Lejeune hatte sich die etwas enge Aufgabe gesetzt, die tschechische Schule zur Geltung zu bringen, von der man gewöhnlich nur Dvořák kennt, während auch Suk, Kunz und einige andere von Bedeutung sind. — Die Gesellschaft der Auditions Modernes brachte ein neues Quartett von Janco Binenbaum zu Gehör, das abweichend von der Regel mit einem Notturno beginnt. — Unter den Klavierspielern ragte diesmal der Deutsche Paul Goldschmidt besonders hervor. Er gefällt durch sein zugleich kräftiges und weiches Spiel. Sein erstes Konzert umfaßte Schumann und Liszt und das zweite Chopin. Außerdem spielte er im Konzert Sechiari ein Klavierkonzert von Liszt mit ungewöhnlichem Erfolg. — Lula Mysz-Gmeiner trat zweimal mit Erfolg auf und brachte zum erstenmal auch eine gute Auswahl echter deutscher Volkslieder mit. — Durch die Philharmoniker lernten wir die vortreffliche Liedersängerin Maria Freund kennen, deren Stimme zwar etwas klein, aber sehr angenehm und im Ausdruck musterhaft ist. — Ludwig Koch, ein jugendlicher Bassist, trug den ganzen Zyklus der „Schönen Müllerin“ Schuberts vor, aber sein Organ eignet sich offenbar besser für weniger lyrische, mehr deklamatorische Musik.

Felix Vogt

PRAG: Das letzte Philharmonische Konzert war ein Weingartner-Abend. Man bekam die Symphonie No. 3, eine Streicher-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

serenade und Orchesterlieder, gesungen von Lucille Marcel, zu hören. Weingartner selbst dirigierte. Der lebhafte Beifall am Schlusse einer jeden Programmnummer galt mehr dem faszinierenden Dirigenten als dem Komponisten, der bei aller Glätte der musikalischen Diktion und trotz berückender Instrumentierung nicht darüber hinwegtäuschen kann, daß die meisten seiner Einfälle aus der Anlehnung fließen. — Im Philosophenkonzert spielte unter der sichern Leitung Musikdirektor Johannes Reicherts die Teplitzer Kurkapelle Gustav Mahlers „Vierte", Reicherts fein empfundene „Nachtmusik" und die Lustspielouvertüre von Scheinpflug. Die Leistungsfähigkeit dieses trefflichen Orchesters steht auf hoher Stufe. Das hat man auch in der Hauptstadt mit regem Interesse zur Kenntnis genommen. Lucy Boennecken und Alma Swoboda sangen mit entzückender Feinheit Duette von Brahms. — Zemanek hat seine populären Sonntag-Nachmittagkonzerte beendet und den diesjährigen Zyklus mit einer Aufführung der „Neunten" von Beethoven gekrönt. Wieder dankt man ihm die Kenntnis einer stattlichen Reihe neuer Werke. — Groß war die Zahl der Solisten, die im letzten Monat Prag passierten. Wir hörten die Pianisten Ansorge, Goldschmidt, Godowsky und die Geschwister Therese und Lothar Wallerstein, die ihr Programm lediglich aus Werken für zwei Klaviere bestritten, die Geiger Schilhawy und Weinmann — letzterer spielte im Verein mit Dr. Wilhelm Zemanek an drei Abenden sämtliche Violinsonaten von Beethoven allen Musikern zu Dank —, die Sängerinnen Emmy Heim, Susanne Dessoir und das Ehepaar Kraus-Osborne. — Der Universitätsgesangverein „Barden" führte unter Hans Schneiders Leitung „Das Liebesmahl der Apostel von Wagner", der Deutsche Volksgesangverein unter Josef Seifert Zoellners „Herz von Douglas" auf. — Sehr schön war der Kammermusik-Abend der Bläservereinigung der Wiener Hofoper (Beethovens Klavierquintett, Brahms' Klarinettensonate und Thuilles Sextett), sehr schön auch die zyklische Aufführung sämtlicher Streichquartette von Beethoven durch das Böhmische Quartett.

Dr. Ernst Rychnovsky

ST. PETERSBURG: In unserer Konzertsaison ist vorläufig noch keine, das Frühjahr ankündigende Veränderung zu konstatieren. Zwar sind zwei große Orchester-Konzertinstitute, die Kaiserlich Russische Musik-Gesellschaft und die Siloti-Konzerte, auch einige Kammermusikvereine schon am Ende ihrer dieswinterlichen Taten angelangt, aber das hat gegenüber den noch zu erwartenden Konzerten nicht viel zu sagen. Im letzten Konzert der Kaiserlich Russischen Musik-Gesellschaft war Alfred Hoehn, der mit der Rubinstein-Prämie ausgezeichnete Pianist, der Held des Abends. Seit Josef Hofmann haben wir das d-moll Konzert von Rubinstein nicht hinreißender spielen hören. Das orchestrale Programm unter W. Safonow hielt sich nur an bewährte Werke. Ein Extra-Siloti-Konzert und ein Symphonieabend des Hofopernorchesters leitete Felix Mottl. Mit stürmischem Jubel begrüßt, dirigierte der geniale Orchesterführer Webers „Euryanthe", Wagners „Siegfried-Idyll", Liszts „Vogelpredigt des heiligen Franziskus" (instrumentiert von Mottl), Beethovens Pastoralsymphonie, Berlioz' „Römischen Karneval" im ersten Konzert; Mozarts Es-dur Symphonie, Ouvertüre „Hochzeit des Figaro" und mehrere Wagnersche Werke im zweiten Konzert. Alexander Siloti spielte wie ein echter Liszt-Schüler seines Meisters Variationen über das „Dies irae" und hat nie zuvor einen glänzenderen Erfolg beim hiesigen Publikum zu verzeichnen gehabt; er mußte das gewaltige Werk wiederholen. Wie alljährlich, so ist auch Siloti diesmal seinen Prinzipien treu geblieben und übergab die Leitung seines letzten Abonnementskonzerts seinem ehemaligen Schüler Sergei Rachmaninow. Dieser als Komponist, Dirigent und Pianist gleich hervorragende Musiker brachte uns neben seiner 2. Symphonie und der „Toteninsel" sein 3. Klavierkonzert. — Die Orchesternovität, mit der das 6. Kussewitzki-Konzert eröffnet wurde — Regers „Variationen über ein lustiges Thema von Hiller" — fand eine sehr freundliche Aufnahme. Die Hervorrufe galten in erster Linie dem geistreichen Werke, in zweiter Linie wohl dem trefflichen Dirigenten Arthur Bodanzky aus Mannheim. Marie Debogis entzückte mit Liedern französischer Meister. Ernst Wendel sah sich im 7. Kussewitzki-Konzert mit großer Auszeichnung aufgenommen. Dem Orchester fiel ein überwiegend klassisches Programm zu: Mozart, Bach und Brahms' 4. Symphonie, die der ausgezeichnete Musiker auswendig dirigierte. Ihm, sowie dem Troubadour auf dem Kontrabaß, S. Kussewitzki, wurden ungemessene Beifallsehren zuteil. — Aus der großen Zahl der sonstigen Konzerte sind besonders hervorzuheben: 5 Beethoven-Abende (sämtliche Streichquartette) des Böhmischen Streichquartetts und ein 6. Extra-Abend mit Siloti am Klavier (Brahms' Quintett), Klavierabende von Arthur Rubinstein, Alfred Hoehn und Ignaz Friedman, ein Konzert des Cellisten J. Bildstein und des vielversprechenden Geigers Mischa Poljakin.

Bernhard Wendel

STUTTGART: Vor dem Abschluß der diesjährigen Abonnementskonzerte der Hofkapelle, der wie der Anfang wieder ein Beethovenabend sein soll, machte uns Max Schillings noch mit einer Reihe neuer Orchesterwerke bekannt. Die Symphonie G-dur op. 22 von Ewald Sträßer stellt sich als echt empfundene Musik, als fein durchdachte und mit sicherem kontrapunktischen und klangtechnischen Können durchgeführte Arbeit eines musikalischen Geistes dar, dessen Ausdrucksmittel weich geschwungene Melodielinien und vornehm gemäßigte Klangfarben sind. Warm fließender Wohllaut und unaufdringliche, kunstvolle, aber doch immer durchsichtige Verarbeitung der thematischen Gedanken in gut gerundeter klassischer Form, das sind die Vorzüge dieses neuen symphonischen Werkes, das auch hier freudigste Anerkennung fand. Zu stärkerem Eindruck fehlen ihm allerdings kräftigere Kontrastwirkungen in der Themenbildung und in der Instrumentation. Waldemar v. Baußnern hat in seiner Ouvertüre „Champagner" so unmittelbare, lebensprühende Musik gegeben, daß auch der Grießgrämigste davon, wie von wirklichem Sekt, in die leichtbeschwingteste Laune versetzt wird.

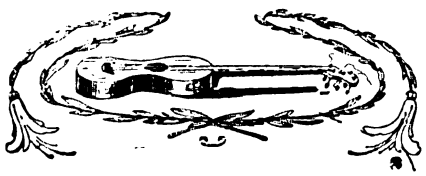
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es ist eine feine Marke, die da nach dem Pfropfenknall am Anfang emporsprudelt, und alle Geister des Karnevals, die zierlich neckenden und behaglich, fagöttlich schmunzelnden, steigen mit hervor. Das Sektglas muß aber auf einen Zug geleert sein — nach dem Schluß zu hat der Komponist etwas nachdenklich nur genippt und da sprudelt es nicht mehr ganz so wie zu Anfang. Dem Grenzgebiet zwischen Konzert und Oper entstammten die Orchesterwerke des folgenden Programms. Die Ouvertüre zu Goldoni's Lustspiel „Le Baruffe Chiozotte" op. 32 von Leone Sinigaglia ist keine Theaterouvertüre zu der farbenkräftigen, übermütig lebensfreudigen Komödie Goldoni's. Dazu ist das Filigran ihrer Arbeit zu fein, und ihre Farben sind zu zart abgetönt. Aber der flimmernde Glanz der licht und flüssig vorüberhuschenden Musik, die natürliche Wärme und Grazie der Melodik sind musikalischer Abglanz der farbenfrohen Bühnenbilder des Stückes, nicht rein musikalischer Eigenglanz. Auch in der Suite „Der Islandfischer" nach Pierre Loti's Roman von Pierre Maurice ist alles mehr klangliche Ausmalung der im Programm aufgestellten farbig kräftigen Stimmungsbilder der Natur, als Nachdichtung der seelischen Erlebnisse der in diese Bilder gestellten Menschen. Die Verwendung und geschickte Verarbeitung eigenartig herber Volksmelodieen gibt dem Werk noch besonders aparten Reiz. Die Symphonie in C-dur von Richard Wagner ist ebenfalls unter die Grenzwerke zwischen rein symphonischer und musikdramatischer Kunst zu rechnen. Schon äußerlich zeigt die Anlehnung des aufstrebenden großen Geistes an Beethovens „Fidelio", die besonders im ersten Satz unverkennbar ist, die Wegrichtung. Im zweiten Satz mischen sich in den überraschend stimmungskräftigen Harmonieeinsätzen und farbig eigenartigen Themenverarbeitungen starke musikdramatische Elemente in die symphonische Gestaltung. Die Solisten, Pablo Casals und August Schmid-Lindner, waren an den großen künstlerischen Erfolgen der beiden Konzerte nächst dem Leiter Max Schillings wesentlich beteiligt. Der Meistercellist gab in dem Konzert von Schumann und in der Suite No. 3 von Bach herrliches an Tonschönheit in der Cantilene und Feinheit des Ausdrucks in der Phrasierung. Schmid-Lindner entfaltete im Vortrag des klangreichen und lebensvollen Konzertes von Felix vom Rath und des Es-dur Konzerts von Liszt glänzende Technik und mitreißendes künstlerisches Temperament. — Das Wendling-Quartett bescherte uns unter Mitwirkung von Adolf Benzinger und Rudolf Berthold einen höchst genußreichen Schubert-Abend. — Der Verein für klassische Kirchenmusik verrichtete unter der Leitung von Erich Band mit der prächtig gelungenen Wiedergabe der „Deutschen Messe" von Otto Taubmann eine bedeutungs- und eindrucksvolle künstlerische Tat. — Liederabende von Ludwig Feuèrlein, der sich als erstklassiger Loewe-Sänger bewährte, und Ludwig Heß, dem Meisterinterpreten Schubertscher Lyrik, stellten wertvolle künstlerische Erhebungen der Berichtszeit dar.

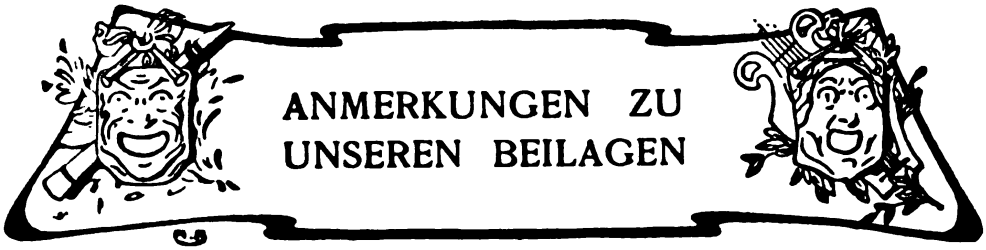
Oscar Schröter

WEIMAR: Im 5. Abonnementskonzert der Hofkapelle erweckte die II. Symphonie in h-moll von Waldemar von Baußnern unter Leitung des Komponisten besonderes Interesse und fand beifällige Aufnahme. Als Solisten des Abends lernten wir in Waldemar Lütschg durch die saubere von allen Äußerlichkeiten freie Wiedergabe von Beethovens G-dur Konzert einen gesund empfindenden Pianisten kennen. Schuberts „Unvollendete" und Beethovens „Leonoren"-Ouvertüre No. 3 brachten Raabe nicht endenwollenden Applaus. — Alexander Petschnikoff spielte außer Solostücken mit seiner Frau eine Reihe mehr oder weniger wertvoller Piecen für 2 Violinen unter der klavieristischen Mitwirkung von Ella Jonas-Stockhausen und enthusiasmierte das zahlreiche Publikum. — Der letzte Kammermusik-Abend des Reitz-Quartetts brachte außer Brahms' B-dur Quartett und Haydns frischem op. 76 No. 1 Lieder von Schubert, von Paula Ucko glockenrein gesungen. — Von besonderem Interesse war ein Konzert des Ritter-Quartetts mit seinen vier verschiedenen Violen, das auf Veranlassung der Direktion der Musikschule im Saale des Instituts stattfand und den Künstlern reichen, wohlverdienten Beifall brachte. — Das Rösel-Rosé-Quartett bot an seinem letzten Abend Schumanns Es-dur Quintett und Haydns G-dur Quartett op. 54, No. 1; dazwischen spielte Erika von Binzer Stücke von Liszt und Lydia von Raalte sang Lieder von Schubert. — Das Konzert von Paul Schramm (Klavier) und Uta Hahn (Gesang) hinterließ, wenigstens was die Leistung der Sängerin anlangt, keinen günstigen Eindruck. — Ähnliches kann man vom Liederabend Marta Dähne's berichten. — Recht erfreuliches dagegen bot Margit von Kedves in ihrem Liederabend, sowie Lilly Müller. Dieser wurde durch die völlig ungenügende Begleitung vieles verdorben. — Über die vorzügliche Leistung der „Böhmen" nur noch ein Wort zu verlieren ist überflüßig. — Interessant war die versuchsweise unternommene Mitwirkung des Streichquartetts in einem Konzert des „Gemischten Chors Weimar" (Leitung: W. von Baußnern) mit einer Anzahl älterer Chorwerke a cappella.

Carl Rorich



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Daß wir aus Adolf Weißmanns neuem Werk „Berlin als Musikstadt" noch einige Abbildungen folgen lassen würden, haben wir im vorigen Heft angedeutet. Wir wollen uns zunächst wieder zu einigen Koryphäen aus der Zeit des großen Königs wenden. Da ist Johann Joachim Quantz, den Friedrich II. als Kronprinz bei seinem Besuch in Dresden 1728 kennen lernte. Quantz kam zunächst nur selten nach Berlin, wurde dann der Flötenmeister des Königs und übte als solcher großen Einfluß auf das Berliner Musikleben aus.

Etwas später kam Franz Benda, und zwar aus Böhmen, an den Rheinsberger Hof und gewann bald des Kronprinzen volles Vertrauen. Alle Zeitgenossen bestätigen den großen Eindruck des Bendaschen Violinspiels, das einen Kultus klanglicher Schönheit bedeutete und in der Behandlung der melodischen Linien vorbildlich wurde. Durch ihn ward eine ganze Künstlerfamilie nach Berlin verpflanzt und in den Dienst der Königlichen Kapelle gestellt.

Allbekannt ist die Tänzerin Barbarina und ihr Liebesverhältnis mit dem König. Die hieraus entstandenen Affären wurden zu Haupt- und Staatsaktionen aufgebauscht und wirbelten viel Staub auf.

Eine entscheidende Einwirkung auf das Berliner Musikleben rief Elisabeth Mara-Schmeling hervor. Sie kam 1771 auf Empfehlung von Quantz nach Potsdam. „Nur nach heftigem Widerstreben hat sich der König entschlossen, sie in Audienz zu empfangen, da er lieber das Gewieher eines Pferdes als den Gesang einer deutschen Sängerin anhören wollte. Aber kaum sind die ersten Töne ihrer Kehle entströmt, so hat sie gewonnenes Spiel. Quantz weiß es einzurichten, daß ihr 3000 Taler jährliches Gehalt bewilligt werden. Die Schmeling barg in ihrem reizlosen Körper das Metall einer Stimme, die von f bis e^3 alle Töne in gleicher Schönheit beherrschte. Sie verließ 1780 mit ihrem Gatten, dem Cellisten Mara, Preußen und ging nach Paris und London."

Das erste Musikfest großen Stils war die Berliner Erstaufführung von Händels „Messias" in der Berliner Domkirche am 24. April 1786, also kurz vor dem Tode des Königs. Unter der Führung Johann Adam Hillers, der die von uns veröffentlichte Aufstellung des Orchesters entworfen hat, wirkte ein Massenaufgebot von 78 Violinen, 19 Bratschen, 22 Violoncelli, 15 Kontrabässen, 12 Oboen, 12 Flöten, 8 Waldhörnern, 10 Fagotten, 6 Trompeten, 4 Posaunen, 2 Paar Pauken, das Personal der Großen Oper und 100 Dilettanten. Königliche Sänger wie Concialini und Tosoni trugen nicht nur als Prinzipalsänger ihre Arien vor, sondern traten auch zu den Choralisten, um die Wirkung der Chöre zu verstärken. Auch auswärtige Virtuosen eilten herbei und stellten sich in den Dienst des Werkes.

Einer der leuchtendsten Sterne am Konzerthimmel Berlins wie des ganzen Europa war Angelica Catalani. Unter ungeheurem Jubel, der nur von der Begeisterung bei Liszts erstem Berliner Auftreten übertroffen wurde, gab sie im Juni 1816 sieben Konzerte in Berlin. Besonders ihr „God save William the king" entfesselte großen Beifallssturm. Alle Konzerte waren trotz unerhörter Eintrittspreise ausverkauft. Auch noch 1819 und 1827 konnte sie große Triumphe ernten.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOHANN JOACHIM QUANTZ

Nach einem Stich von Schleuen

X. 14

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



FRANZ BENDA

Nach einem Gemälde von Ickert
Stich von Laurens

X. 14

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DIE TÄNZERIN BARBARINA



X. 14

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



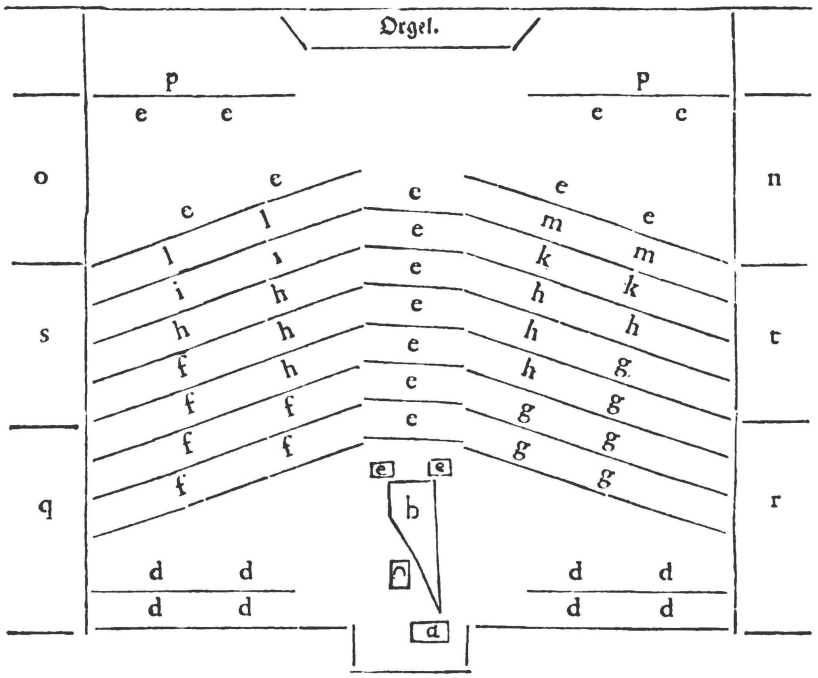
GERTRUD ELISABETH MARA-SCHMELING

Nach einem Stich von Auguste Hüssener

X. 14

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



a) Director.
b) Flügel, mit einem Violoncell u. Violon zur Seite.
c) Anführer der Violinen.
d) Principal Sänger.
e) Violoncelle und Vielone.
f) Erſte Violinen.
g) Zweyte Violinen.
h) Bratſchen.
i) Flöten.
k) Oboen.
l) Fagotte.
m) Waldhörner.
n) Trompeten.
o) Poſaunen.
p) Pauken.
q) Diſcantſtimmen.
r) Altſtimmen.
s) Tenorſtimmen.
t) Baßſtimmen.

Nota. p p iſt das Orgelchor, wo in der Mitte ein Stück der Bruſtlehne herausgenommen iſt; dieſem wagrecht laufende Tribunen auf beyden Seiten der Kirche ſind o, n, s, t, q, r, die durch Pfeiler von einander abgeſondert werden.

AUFSTELLUNG DES ORCHESTERS ZUR BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG VON HÄNDELS MESSIAS

Nach einer Zeichnung von Johann Adam Hiller



X. 14

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANGELICA CATALANI

Nach einem Stich von Bollinger

X. 14

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Händel ist der unerreichte Meister aller Meister! Geht hin und lernt mit wenigen Mitteln so große Wirkungen hervorbringen.

Beethoven

X. JAHR 1910/1911 HEFT 15

Erstes Maiheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Adolf Beyschlag
Über Chrysander's Bearbeitung des Händel'schen „Messias" und über die Musikpraxis zur Zeit Händel's

Georg Capellen
Siebentonschrift oder Zwölftonschrift und ihre Entwickelungsmöglichkeiten

Dr. Julius Kapp
Richard Wagner und Meyerbeer
Ein Nachtrag

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ÜBER CHRYSANDER'S BEARBEITUNG DES HÄNDEL'SCHEN „MESSIAS" UND ÜBER DIE MUSIKPRAXIS ZUR ZEIT HÄNDEL'S

von Adolf Beyschlag-Berlin



Dem im Jahre 1902 erschienenen Chrysander-Seiffert'schen „Klavierauszug für praktischen Gebrauch" von Händel's „Messias" ward im Jahrgang 1904/5 dieser Zeitschrift eine so flüchtige Besprechung zuteil, daß die nachfolgende eingehende kritische Untersuchung auch jetzt noch am Platz sein dürfte, um so mehr als die Händelfrage neuerdings wieder akut geworden ist. Haben doch nicht weniger als zwei deutsche Musikfeste den Händel-Chrysander'schen „Messias" im vergangenen Jahr zur Aufführung gebracht, was voraussetzen läßt, daß die verantwortlichen Leiter der Konzerte von den Vorzügen der neuen Bearbeitung fest überzeugt waren. Sehen wir zu, ob diese günstige Meinung sich rechtfertigen läßt.

Nichts liegt mir ferner, als die eminenten Verdienste schmälern zu wollen, die sich Chrysander, der ausgezeichnete Musikgelehrte, um die „Gesamtausgabe" der Werke Händel's erworben hat; ist diese monumentale Edition doch fast ausschließlich sein Werk. Unbegreiflich aber bleibt es, wie derselbe Mann, der dort die Kompositionen von jeder unauthentischen Verzierung, von jeder unberechtigten Tempo- oder Vortragsbezeichnung so sorgfältig gereinigt hat, in der späteren „Ausgabe für praktischen Gebrauch" dieselben Werke durch willkürliche Änderungen, Zusätze oder Auslassungen in unverantwortlichster Weise verstümmeln konnte. Eine gewissenhafte Prüfung der Chrysander'schen Bearbeitung hat mir die Überzeugung beigebracht, daß sie eine der schwersten Vergewaltigungen vorstellt, die jemals einer Meisterkomposition widerfahren ist.

Die nachstehenden Untersuchungen sollen nun jeden Leser in den Stand setzen, sich ein eignes Urteil über die vielumstrittene Händelfrage zu bilden. Ich werde sie daher in der Weise führen, daß ich zunächst die Chrysander'sche Bearbeitung des „Messias" Nummer für Nummer durchgehe und hieran eine Schilderung der Musikpraxis zur Zeit Händel's knüpfe.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

I. Chrysander's Bearbeitung des Händel'schen „Messias"

kritisch beleuchtet nach dem „Klavierauszug für praktischen Gebrauch".

„Der Messias" Teil I.

Chrysander No. 1. Einleitung. Die Entstellung des Händel'schen Originals beginnt gleich mit den ersten Takten. Hier hat der Komponist weder Legatobogen noch Vortragszeichen angegeben und gemäß der damaligen Orchesterpraxis wurde also das „Grave" forte begonnen und jeder Note ein besonderer Bogenstrich zuerteilt. Damit ward der Zuhörer sofort in die gewaltige Tonsprache des Musikheroen eingeführt, während ihm jetzt Chrysander ein Tonstück vorsetzt, das durch einen pianissimo-Vortrag bei langgedehnten Bogenstrichen (!) völlig verweichlicht ist. Den Schluß des „Grave" verlängert der Bearbeiter willkürlich um zwei Takte, und ähnlichen Entstellungen ist der Hauptsatz der Ouvertüre — das Allegro — wohl nur dadurch entgangen, daß er von A bis Z gestrichen ist.

Chrysander No. 2 und 3. Auch die erste Gesangnummer: Rezitativ und Arie in E-Dur für Tenor („Comfort ye" — „Ev'ry valley") weist ähnliche Verunstaltungen auf. Hier verlängert Chrysander das Rezitativ um 2 Takte und streicht dafür 9 Takte vom nachfolgenden Ritornell. Damit nicht zufrieden, überschwemmt er die ganze Nummer mit geschmacklosen Verzierungen, die weder von Händel herrühren, noch in seiner Gegenwart gesungen wurden, und setzt diesen Verballhornungen am Schluß mit drei monströsen Kadenzen die Krone auf. Die erste dieser Kadenzen ist im Klavierauszug als „Händel's Kadenz" bezeichnet. Das ist falsch! Denn die Kadenz rührt von Händel's Famulus Smith (Schmidt) her,[1]) die zweite Kadenz stammt von S. Harrisson, einem Sänger, der erst ein Jahr nach Händel's Tod geboren wurde, und die dritte Kadenz, die ungeheuerlichste von allen, ist von der Erfindung Chrysander's.
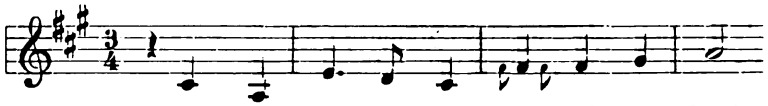
Chrysander No. 4. Chor „And the glory". Mitten in diesem Chor sind 16 Takte herausgestrichen, und die Verlangsamung des Tempos, die Händel auf die letzten drei Takte beschränkt, ist in geschmackloser Weise auf zehn Takte ausgedehnt. — Als Händel den „Messias" schrieb, war er

[1]) Wenn ich in meinem Buche „Die Ornamentik der Musik" die Vermutung aussprach, die Kadenz Orn. Fig. 25 sei möglicherweise in Händel's Gegenwart gesungen worden, so hat mich inzwischen eine genauere Prüfung aller Einzelheiten davon überzeugt, daß dies nicht der Fall sein konnte, daß vielmehr diese Kadenz, wie alle anderen nachträglichen Verzierungen, Händel unbekannt blieb und erst nach seinem Tode von Smith in das Handexemplar O eingetragen wurde. Wer sich über das Wesen und die geschichtliche Entwickelung der musikalischen Ornamentik eine klare Einsicht verschaffen will, kann diese zurzeit nur aus dem oben genannten Buche gewinnen. Ich werde daher im Verlauf dieser Abhandlung öfters auf dieses zurückkommen. (Abkürzung: „Orn.")

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

trotz eines 30jährigen Aufenthalts in England des englischen Idioms wenig mächtig, und seine Partitur weist daher eine ganze Reihe auffallender Verstöße gegen die englische Prosodie auf. So hat er nach italienischem Sprachgebrauch die Silben „*ry-of*“ auf e i n e Note zusammengezogen und dadurch die englischen Chorsänger genötigt, diese Viertelnote in zwei Achtel zu zerlegen. Viel besser als der englische Originaltext paßt die alte deutsche Übersetzung „Und die Herrlichkeit Gottes des Herrn“ zu dem musikalischen Rhythmus; Chrysander's Lesart „Und die Gloria“ usw. ist vor allem kein Deutsch und müßte daher nochmals übersetzt werden, um einem empfindlicheren Sprachgefühl zu genügen.

Händel's Notation.
Ausführung in England.



Englischer Text:	And	the	glo - ry,	the	glo-ry of	the	Lord,
Alte deutsche Übersetzung:	Und	die	Herr-lich-keit		Got - tes	des	Herrn,
Chrysander's Übersetzung:	Und	die	Glo - ri - a		Got - tes	des	Herrn,

Die folgenden zwei Nummern in Händel's Original: Rezitativ und Arie „Thus saith the Lord“ und der Chor „And he shall purify“ fehlen in Chrysander's praktischer Ausgabe. Gegen die Auslassung vollständiger Nummern ist natürlich nichts einzuwenden, — sie ist sogar bei Händel'schen Oratorien eine absolute Notwendigkeit. Wohl aber ist Front zu machen gegen die barbarische Sitte des Herausschneidens einzelner Takte oder Perioden, da dies fast immer zur Zertrümmerung des formalen Aufbaus und logischen Zusammenhangs der Musikstücke führen muß.

Chrysander No. 5 und 6. Arie und Chor „O thou that tellest“. Die Takte 76, 82, 84 der Arie und 18 und 32 des Chors enthalten wieder jene Schönheitspflästerchen, die den Händel-Kenner als unauthentisch und unpassend so sehr irritieren. Am Ende der Arie flickt Chrysander mitten in den $^6/_8$ Rhythmus des Stücks eine triviale Kadenz in einem einzelnen $^3/_2$ Takt ein, kürzt dann am Schluß des Chors das Ritornell um 8 Takte und endigt so unerwartet mit einer Fermate, daß es wahrhaft komisch wirkt.

Chrysander No. 7 und 8. Rezitativ und Arie für Baß: „For behold“ — „The people“. Auch hier weisen die Takte 14, 19, 21, 23 die bereits genugsam bekannten Schönheitspflästerchen auf, außerdem zeigen Takt 19 und 33 pietätlose Eingriffe in die Stimmführung und Phrasierung Händel's. Will jemand wissen, wie die Begleitung zur Arie gehalten sein muß, wenn sie den Direktiven des Autors genau entsprechen soll, so betrachte er sich die englischen Klavierauszüge. Mozart[1]) sowohl wie Chry-

[1]) In seiner Bearbeitung des Händel'schen „Messias“, die 1813 auch in England bekannt wurde. Für die Gegenwart kommen überhaupt nur die Bearbeitungen von Mozart, Robert Franz und Chrysander in Betracht, und von diesen ist die Bearbeitung des genialen Mozart weitaus die beste.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sander huldigen dagegen freieren Prinzipien. Während aber die Aussetzung der Begleitung dem ersteren Gelegenheit gibt, eine wahrhaft faszinierende Genialität zu entfalten, kommt der zweite nicht über ein steifes Schulexerzitium von dilettantischer Unbeholfenheit hinaus. Diese Chrysander'sche Paraphrase mündet schließlich in eine entsetzliche Kadenz, die schwerfällig aus dem $^4/_4$ Takt in den $^3/_4$ und von da in den $^3/_2$ Takt fällt, um hierauf in den $^4/_4$ Takt zurückzuplumpsen.[1])

Chrysander No. 9. Chor „For unto us". Hier verstößt Chrysander direkt gegen die Vorschrift Händel's. Beim Eintritt jeder Singstimme hat der gesangskundige Meister ausdrücklich „Tutti" vorgeschrieben. Chrysander gibt aber das Thema zuerst den Solostimmen, dann je drei Chorsängern und hierauf dem Halbchor, so daß der Gesamtchor sich nur bei der letzten Wiederholung betätigen kann. Es ist überhaupt auffallend, wie Chrysander dem Chor fast jede Gelegenheit abschneidet, sich auszuzeichnen, ohne zu bedenken, daß er ihn dadurch dem Verdacht aussetzt, den Anforderungen Händel's nicht gewachsen zu sein. Als ehemaliger langjähriger Dirigent einiger der allerbesten englischen Chöre kann ich aber versichern, daß sich durch kein Arrangement die Wirkung erreichen läßt, wie durch die strikte Befolgung der Händel'schen Vorschriften, also hier durch die Wiedergabe sämtlicher Koloraturen, vom pp (!) bis zum ff von seiten des Gesamtchors.

Chrysander No. 10. Die „Pastoral-Symphonie" ist von 32 auf 13 Takte zusammengestrichen, eine Kürzung, die allerdings schon Händel gelegentlich vorgenommen hatte. Wenn ich trotzdem für die Beibehaltung der unverkürzten Form stimme, so geschieht es hauptsächlich, weil infolge der nahezu totalen Streichung der Ouvertüre durch Chrysander das „Pastoral" die einzige Instrumentalnummer des Oratoriums geworden ist. — Was aber hat die Chrysander'sche Harfe bei den italienischen Pifferaris zu suchen? Will man sich nicht an die Anweisungen Händel's halten, so muß man, meiner Ansicht nach, auf die Instrumentation Mozarts zurückgreifen, die eine kurze Andeutung Händel's („Pifa") so charakteristisch illustriert.

Chrysander No. 11 und 12. Rezitativ und Arioso. Wie auch sonst schreibt hier Chrysander die italienischen Gesangsformalismen („Appoggiaturen") mitunter so aus, wie sie tatsächlich gesungen werden, leider ohne alle Konsequenz, so daß er mehr verwirrt als aufklärt. Da die Ausführung der „Appoggiaturen", wie sie heutzutage noch in ganz England üblich ist, genau den Vorschriften entspricht, die sich in Telemanns Tabelle vom Jahr

[1]) Daß die Kadenzen im „Messias", mit Ausnahme der ersten zwei im „Klavierauszug für praktischen Gebrauch" gedruckten, sämtlich von der Erfindung Chrysander's sind, wird jetzt selbst von Anhängern Chrysander's zugegeben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

1725 (s. Orn. 105) und in den meisten der nachfolgenden Gesangschulen finden, so ist an der Echtheit der Tradition nicht zu zweifeln. — Am Schluß der Nummer glaubt Chrysander Händel noch eine Lektion darüber erteilen zu müssen, wie man für Singstimmen zu schreiben hat. Er verlegt nämlich die Schlußphrase eine Oktave tiefer!

Chrysander No. 13. Chor „Glory to God“. Warum Chrysander den Chor in zwei Halbchöre teilt, ist mir unerklärlich.

Chrysander No. 14. Arie „Rejoice“. Hier sind im Wiederholungsteil 22 Takte gestrichen. Als Ersatz dafür hat Chrysander einige seiner banalen Kadenzen in stümperhafter Weise eingeflickt, nämlich als $^3/_4$ Takt in den $^4/_4$ Rhythmus des Stücks.

Chrysander No. 15. Arie „And he shall feed“. Das der Arie vorausgehende Rezitativ ist gestrichen, worüber man sich nicht aufzuregen braucht; auch gegen die Verteilung der Arie an Sopran und Alt und die hierdurch bedingte teilweise Transposition des Stücks ist nichts einzuwenden, da sie sich auf Händel selbst zurückführen läßt. Wohl aber ist Protest zu erheben gegen die Verunstaltung des Stücks durch Chrysander's geschmacklose Kadenzen.

Chrysander No. 16. Chor „His Yoke“. Selbst in diesem Chor konnte sich Chrysander nicht enthalten, Händel durch kleine Änderungen zu verschlimmbessern.

„Der Messias“ Teil II.

Chrysander No. 17. Chor „Behold“. Dies ist die erste Nummer, die Chrysander unverändert gelassen hat, soweit die Noten in Betracht kommen.

Chrysander No. 18. Eine der ergreifendsten Arien, die je geschrieben wurden, wird hier, besonders im Wiederholungsteil, schonungslos verunstaltet.

Chrysander No. 19. Chor „Surely“. Die zweite Nummer, die Chrysander intakt gelassen hat.

Chrysander No. 20. Chor „And with his stripes“. Der englische Originaltext und die alte deutsche Übersetzung schmiegen sich dem Rhythmus des Themas viel ungezwungener an, als die Neuübersetzung Chrysander's, die ihn gerade an der wichtigsten Stelle, im dritten Takt, lahmlegt. Seltsamerweise hat sich hier der gelehrte Bearbeiter die einzige Gelegenheit entgehen lassen, Händel wirklich zu verbessern. Der unglaublich schnell schreibende Komponist hat sich nämlich offenbar geirrt, indem er dem Fugenthema beim ersten Eintritt einen anderen Rhythmus gab, als bei den Wiederholungen. Mozart hat denn auch das Versehen schon berichtigt und gegenwärtig wird bei den unzähligen Aufführungen des „Messias“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in England stets die verbesserte Lesart gewählt. Mitten aus diesem Chor hat Chrysander den größten Teil, nicht weniger als 54 Takte, herausgestrichen; was er übrig gelassen, bildet einen unkenntlichen Torso. Auch dem folgenden Chor „All we like sheep" sind 20 Takte wegamputiert. Im Schlußadagio halte ich die englische Nuance, forte zu beginnen und während der 7 letzten Takte in das pp überzugehen, für ungleich geschmackvoller als die Chrysander'sche.

Chrysander No. 20. Rezitativ „All they". Dieser kurze Satz ist unversehrt geblieben.

Chrysander No. 21. Chor „He trusted". Auch hier sind mitten im Stück 20 Takte weggestrichen, d. h. die ganze Durchführung mit ihren Modulationen!

Chrysander No. 22, 23, 24. Die Passionsgesänge sind sämtlich durch unpassende Zutaten entstellt und nicht minder

Chrysander No. 25 der Chor „Lift up" durch eine Amputation von 19 Takten.

Den Chor „Let all the angels" und die Arie „Thou art gone up" läßt Chrysander weg, ein Geschick, das den beiden Nummern auch sonst bei Aufführungen des „Messias" gewöhnlich nicht erspart bleibt.

Chrysander No. 26. Der kurze Chor „The Lord gave the word" weist zwar keine Striche auf, wohl aber zwei unnötige Fermaten.

Chrysander No. 27. Die Arie „How beautiful" ist durch verschiedene unpassende Verzierungen und durch eine outrierte Kadenz Chrysander's arg entstellt.

Chrysander No. 28. Die minderwertige Arie „Their sound" wäre besser durch den bedeutenderen Chor auf denselben Text ersetzt worden; durch die ungeschickte Anordnung Chrysander's stehen sich jetzt vier aufeinanderfolgende Gesangsoli gegenseitig im Weg.

Chrysander No. 29. Arie „Why do the nations". Die zwei Kadenzen Chrysander's fallen gänzlich aus dem Rahmen des Ganzen heraus, namentlich die letztere, die obendrein höchst ungeschickt einen $^{3}/_{2}$ Takt in den $^{4}/_{4}$ Rhythmus des Stückes einzwängt. Von der Arie geht Händel direkt in den Chor „Let us break" über, Chrysander substituiert aber statt dessen ein Rezitativ, das nur in Smith's Handschrift bekannt ist,

Chrysander No. 30, dessen sechs Takte er mit Verzierungen vollpfropft.

Chrysander No. 31. Chor „Hallelujah", die dritte Nummer, die Chrysander unverändert läßt.

„Der Messias" Teil III.

Chrysander No. 32. Arie „I know". Eine der Nummern, denen durch Chrysander's willkürliche Zutaten am übelsten mitgespielt wird.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schließlich sieht sich der Bearbeiter genötigt, zwei Takte hinzuzufügen, um seine selbst erfundenen Trivialitäten alle unterzubringen.

Chrysander No. 33. Chor „Since by man“. Chrysander's Verteilung an Halbchor und Gesamtchor ist zum mindesten überflüssig, denn eine Sängerschar, welche die erforderlichen dynamischen Gradationen nicht meistern kann, hat kein Recht, sich an den „Messias“ zu wagen. Bei weitem sinngemäßer als die Chrysander'sche Vortragsweise ist die in England übliche: Grave-piano, Allegro-forte. — Im zweiten Grave erdreistet sich Chrysander, den Meisterkomponisten Händel vor sein Forum zu ziehen und ihm die Tonhöhe dreier prominenter Noten eigenmächtig und willkürlich zu ändern: nämlich *cis* in *d*, *f* in *e* und *d* in *e*!

Chrysander No. 34. Rezitativ und Arie „Behold“ — „The trumpet“. Im Rezitativ beschränkt sich die Zutat Chrysander's auf eine Änderung am Schluß; die Arie hat er dagegen in ihrem formalen Aufbau völlig ruiniert, indem er zuerst 12, dann 3, hierauf 19 und schließlich nochmals 6 Takte herausschneidet.

Chrysander No. 35. „Then shall be brought“. Dies unbedeutende Rezitativ hätte Chrysander am besten ganz weggelassen, denn um es einzuzwängen, sieht er sich genötigt, es zu transponieren; außerdem hat er es, einer eignen banalen Kadenz zuliebe, von 5 auf 6 Takte verlängern müssen.

Chrysander No. 36. Schlußchor: „Worthy is the Lamb“. Hier sind in der Mitte 14 Takte herausgestrichen, was indessen durch das Beispiel Händel's im Autograph halbwegs eine Rechtfertigung findet.

Wer den vorstehenden Untersuchungen aufmerksam gefolgt ist, muß sich darüber klar geworden sein, daß Chrysander mit einem anerkannten Meisterwerk umgegangen ist, als ob er den unreifen Kompositionsversuch eines talentlosen Schuljungen vor sich hätte.

II. Die Musikpraxis zur Zeit Händel's

Ein besonderes Verdienst hat sich Chrysander dadurch erworben, daß er im Händel-Orchester die chorische Besetzung der Blasinstrumente wieder einführte. Hiervon abgesehen, hält er sich keineswegs so streng an die Vorschriften Händel's, als man vermuten sollte, was sich durch eine erhaltene Konzertrechnung und durch neuerdings aufgefundene Orchesterstimmen nachweisen läßt. In jener denkwürdigen Aufführung des „Messias“ am 3. Mai 1759, deren Vorbereitung Händel noch besorgte — er selbst erlebte die Aufführung nicht mehr --, haben laut der erwähnten Rechnung mitgewirkt: neben einem Chor von 18 Personen 33 Musiker im Orchester, nämlich zwölf Violinen, drei Violen, drei Violoncelle, zwei Kontrabässe, vier Oboen, vier Fagotte, zwei Trompeten, zwei Hörner und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pauken.[1]) Außerdem führt die Liste noch einen Organisten an, sowie eine andere Person, deren Funktion nicht näher bezeichnet wird.[2]) Vergleicht man hiermit die Orchesterbesetzung Chrysander's, so fällt zunächst die Weglassung der Hörner unangenehm auf. Zwei Hornisten sind aber im oben erwähnten Verzeichnis mit Namen angeführt, und da sie auch bezahlt wurden, haben sie jedenfalls mitgespielt. Andererseits zieht Chrysander einige Instrumente hinzu, die in Händel's Partitur fehlen, z. B. die Posaunen, wogegen freilich nach dem Präzedenzfall, den der Meister selbst im „Israel" geschaffen, nichts einzuwenden ist, am allerwenigsten bei modernen Chormassen. Anders verhält es sich mit der Einfügung der Harfe. Händel hat dies Instrument allerdings ein paarmal angewandt,[3]) nicht aber im „Messias", wo es meiner Ansicht nach durchaus nicht am Platz ist. Alles in allem genommen finde ich die Instrumentierung Chrysander's weit weniger pietätvoll, als die von Mozart, wenn man die besonderen Verhältnisse in Betracht zieht, auf die der letztere Rücksicht zu nehmen hatte (u. a. standen ihm keine Trompeter zur Verfügung, die Händel's Anforderungen gewachsen waren, ebensowenig ein Saal mit Orgel). Selbst wenn Mozart Klarinetten zuzieht, so folgt er hierin nur dem Beispiel Händel's, der als erster unter allen Komponisten im „Tamerlane" und in einer Ouvertüre bereits für dies Instrument geschrieben hat. — Demnach lautet das Fazit der obigen Untersuchung: Sobald der moderne Dirigent Sorge trägt für eine chorische Besetzung der Bläser, hat er sich der wesentlichen Vorzüge der Chrysander'schen Orchestrierung versichert, und im übrigen tut er besser, sich freie Hand zu lassen.

Nun komme ich zu dem heiklen Kapitel der willkürlichen Verzierungen. Über diese Materie hat die Chrysander-Partei so viele unrichtige Ansichten verbreitet, daß ich schon weiter ausholen muß, um die nötige Aufklärung herbeizuführen. Willkürliche Auszierungen kamen bei der Musik bereits in den ältesten Zeiten vor, doch scheinen sie bei den germanischen Völkerschaften nie festen Fuß gefaßt zu haben, am wenigsten bei den methodischen Deutschen. So oft man bei diesen versucht hat,

[1]) Gewöhnlich war in Händel's Konzerten die Zahl der Mitwirkenden allerdings größer.

[2]) Mir persönlich ist Orgelbegleitung bei religiösen Gesängen höchst sympathisch, und das Publikum im allgemeinen scheint ähnlich zu empfinden. Jedenfalls ward diese Begleitungsart bereits 1784 auf dem ersten Händel-Fest angewandt und hat sich in England von da an bis zum heutigen Tag erhalten. Dennoch wird man sie nach den Direktiven, die Händel einmal für eine Aufführung des „Saul" gegeben hat, nicht als die authentische betrachten dürfen.

[3]) Außer einem Harfenkonzert und der obligaten Begleitung zu einer Arie in „Esther", die beide durch besondere Umstände veranlaßt wurden, ist mir momentan nur noch ein Fall im „Giulio Cesare" erinnerlich.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den Ziergesang einzubürgern, stets haben sie sich seiner, als dem germanischen Wesen inadäquat, bald wieder entledigt, und der Grund mag wohl in einer gewissen Schwerfälligkeit liegen, der diesem Volke eigen blieb, selbst nachdem die notorische Unfähigkeit der fränkischen Sänger für die Ausführung des ornamentalen Beiwerks längst überwunden war. (Vgl. Orn. 3, 4.) Als z. B. im 16. Jahrhundert die deutschen Höfe der Mode folgten, die Musikpflege hauptsächlich belgisch-niederländischen Sängern anzuvertrauen, brachten diese auch ihre nationalen Verzierungen mit. Dennoch ging die Hoffnung des damaligen sächsischen Kurfürsten nicht in Erfüllung: die „Niderlennder“ möchten die deutschen Sänger daran gewöhnen, „ein fein lieblich Art mit Coloriren an sich zu nehmen“, denn etwa ein halbes Jahrhundert später konnte Prätorius konstatieren, solche Koloratursänger seien „bey uns in Teutschland noch zur Zeit an wenig Oertern vorhanden“. Aber Prätorius selbst war nicht glücklicher in seinem Bestreben, die italienische „Diminution“, eine Modernisierung der niederländischen Koloratur, den Deutschen annehmbar zu machen. Ehe das Jahrhundert zur Neige ging, hatten sie auch diese Gesangsmanier „billich abgebracht“, um einen Ausdruck des Mylius zu gebrauchen. Gewiß war dieser Ausspruch verfrüht, denn ein der menschlichen Eitelkeit so geschickt entgegenkommender Brauch war nicht so leicht zu beseitigen: kaum hatte man sich seiner an einem Ort entledigt, so tauchte er an einem andern wieder auf. Immerhin läßt sich mit ziemlicher Sicherheit feststellen, daß rund vom Jahr 1700 an in den einsichtigen Kreisen Deutschlands die Maximen J. Beers und Fuhrmanns maßgebend wurden, nach denen das willkürliche Auszieren von seiten der Sänger zu verwerfen und die Ornamentation der Musikstücke als ein Prärogativ der Komponisten zu betrachten sei. War doch selbst der Italiener A. Steffani, der Komponist der klassischen Gesangsduette und hannöverische Kapellmeister, der Freund und Gönner des jungen Händel, gegen jede Verbrämung seiner Tonwerke.[1])

[1]) Der Umschwung in den Anschauungen über Ornamentik im Verlauf der Zeit läßt sich am besten durch folgende Thesen klarmachen: Nach Coclicus (1552) stellen die Gesänge in der ihnen vom Autor verliehenen Fassung nur unfertige, rohe Tongebilde vor, die erst durch die Ausschmückungen der Sänger ihre Vollendung erhalten. Dagegen schreibt J. Beer (kurz vor 1700): „Ist ein Punct, welcher in der musicalischen reformation solle verworffen werden, so ist es gewißlich dieser, wenn sich ihrer etliche belieben lassen ihre Arien mit dazu gesetzten manieren, Läuffen, modulationibus, anticipationibus, diminutionibus u. dergl. auszufertigen“, und Fuhrmann schließt (1706) eine Philippika gegen die eigenmächtigen Verzierungen der Sänger mit dem Hinweis: „Ein kluger Komponist wird schon allein diejenigen Manieren, so sich schicken, in ein Stück hineinsetzen.“ — Gerade während des 17. Jahrhunderts erschienen Proteste von seiten der Komponisten gegen die willkürlichen Verzierungen der Sänger so massenhaft, wie zu keiner anderen Zeit. Eine Auswahl der wichtigsten findet man in meiner Orn. auf S. 15, 58, 87, 100, 118, 210, 259 usw.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ähnlich wie in Deutschland lagen die Verhältnisse in dem stammverwandten England.[1]) Hier war der Gesang noch zur Zeit Purcell's ziemlich roh, aber auch unverkünstelt, und dieser unmittelbare Vorgänger Händel's hat daher seine Verzierungen alle genau angegeben (vgl. Orn. 53—55).[2]) Als aber im Jahr 1704 eine (englische) Operntruppe zum erstenmal in England italienische Opern aufführte, importierte sie zugleich mit ihnen die traditionellen willkürlichen Ausschmückungen, wenn auch zunächst nur in ungeschickter Nachahmung. Diese Verkräuselungen blieben jedoch als nationale Spezialität auf die italienische Oper beschränkt, bis der englische Komponist Dr. Th. Arne sie 1762 (also nach Händel's Tod) zuerst auf ein englisches Werk, auf seine Oper „Artaxerxes" anwandte, eine Neuerung, die ebensoviel Aufsehen erregte, als sie Mißbilligung bei der Kritik fand. Indeß — der Erfolg war während längerer Zeit auf seiten Arne's, und sein Beispiel wurde in England eifrig nachgeahmt.

Wie verhielt sich nun Händel zu der Verzierungsfrage? Daß er als italienischer Opernkomponist und Operndirektor den italienischen Gesangsmanieren sich anbequemen mußte, darf als selbstverständlich gelten.[3]) Dennoch lagen auch hier die Verhältnisse nicht so einfach, wie gewöhnlich angenommen wird. Während z. B. die Cuzzoni das Lob der Italiener erntete wegen der interessanten Verzierungen, die sie in die Kompositionen einzuflechten wußte, gewann sich Senesino die Sympathieen der Engländer wesentlich dadurch, daß er es verstand, „ohne hohe Noten oder schnelle Läufe durch die einfache Würde seines Gesangs und Spiels im höchsten Grad zu fesseln",[4]) denn wie der Kastrat Guarducci einmal zu Burney äußerte, waren „die Engländer solche Freunde der Komponisten, daß sie die Arien lieber in ihrem ursprünglichen Zustand hören, als mit den Verzierungen der Sänger."[5]) Aber selbst die Zutaten der Cuzzoni können nicht sehr extravaganter Natur gewesen sein, wenn Burney glaubt, sie ließen sich am besten durch den Triller charakterisieren, den sie in der Arie „Caro vieni" (aus Händel's „Riccardo") jedesmal auf dem

[1]) Die nachstehenden Mitteilungen fußen teils auf alten Dokumenten (Autographen, Handexemplaren, Rechnungen, Stimmen), teils auf den Angaben so urteilsfähiger Zeitgenossen Händel's wie Mainwaring, Hawkins, Burney, des etwas späteren Busby und anderer.

[2]) Die damaligen englischen Sänger wußten nichts vom crescendo, diminuendo, portamento, vom Triller, Doppelschlag und anderen Verzierungen. Alle diese Feinheiten des Gesangs lernten sie erst durch die Italiener kennen.

[3]) Die Händel'sche Operntruppe war die erste in England, die ausschließlich aus Italienern bestand.

[4]) „Senesino, who whithout high notes or rapid execution . . . captivated more though he surprised less, than Farinelli, Carestini" usw. (Burney).

[5]) Die einfache Sangsweise der Engländer imponierte Guarducci derart, daß er fortan der italienischen Verschnörkelungsmanier entsagte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wort „caro“ einflocht. Die eigentliche Glanzperiode des virtuosen Gesangs begann erst mit dem Engagement der Faustina (Hasse-) Bordoni (1726—28) und ward dann fortgesetzt von den Kastraten Carestini (1733—35 bei der Händel-Oper) und Farinelli (1734—37 bei der Gegenoper). Namentlich der letztere erregte bei seinem Auftreten in London beispiellose Sensation. Daß aber Händel diesen Gesangskünsteleien durchaus abhold war, wird von Zeitgenossen ausdrücklich bestätigt.[1])

Der Übergang Händel's von der Oper zum Oratorium brachte verschiedene Änderungen von einschneidender Bedeutung mit sich. Vor allem entsprach die neue Musikgattung durch die Verschmelzung des religiösen Elements mit dem musikalischen aufs glücklichste einer nationalen Eigenart des britischen Volks. An die Stelle der privilegierten Gesellschaftskreise, die bisher die italienische Oper als Modesache unterstützt hatten, traten daher bald die breiten Massen des englischen Mittelstandes, denen der Besuch von Oratorienaufführungen in der Muttersprache schließlich zum Bedürfnis ward. Schon äußerlich kam der Gegensatz zwischen dem alten und neuen Unternehmen dadurch zum Ausdruck, daß die Konzerte als „sacred music“ während der ernsten Fastenzeit an den Tagen stattfanden, an denen theatralische Vorstellungen und sonstige weltliche Vergnügungen verboten waren.[2]) — Was nun den Stil der neuen Werke anbelangt, so näherte ihn Händel dem der englischen Konzert- und Kirchenmusik[3]) und indem er den Schwerpunkt seiner Kompositionen von den Arien weg in die Chöre verlegte, wußte er sich auch von den Solisten unabhängiger zu stellen, so daß er die teuren und anspruchsvollen italienischen Gesangsphänomene größtenteils durch die billigeren und bescheideneren, aber gerade für den Oratoriengesang besonders geeigneten englischen Künstler ersetzen konnte. Hierbei begünstigte ihn das Glück insofern, als es ihm in dem vortrefflichen Tenoristen Beard und in der Altistin Mrs. Cibber Solisten zuführte, wie er sie sich besser kaum wünschen konnte; Künstler, die durch ihre ganze Vergangenheit an einen einfachen, unverkünstelten Gesang gewöhnt, ihren Ruhm in einem ausdrucksvollen, pathetischen Vortrag suchten. Da Händel viele Gesangspartieen seiner Oratorien von vornherein für die Genannten berechnete, ist es selbstverständlich, daß sie deren Fähigkeiten genau angepaßt waren, und hierzu nicht erst nachträglicher Retouchen bedurften. War es doch des Meisters feste Überzeugung, daß er besser als der Sänger beurteilen

[1]) „A style to which he never was partial“; ein andermal „a style which he was unwilling to flatter“.

[2]) Händel veranstaltete alljährlich während der Fastenwochen 10—14 Oratorienkonzerte. — [3]) Den Engländern schien es mitunter beim Anhören Händel'scher Musik, als ob ihr früh verstorbener Purcell wiedererstanden sei.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

könne, was sich für diesen zu singen eigne (vergleiche die so wenig höfliche Apostrophe an Carestini).[1])

In einer Hinsicht unterscheidet sich das Autograph vom „Messias" auffallend von einigen der vier Handexemplare, die Händel von seinem Famulus Smith (Schmidt) herstellen ließ und die er dann bei der Direktion des Oratoriums benutzte. Während nämlich das Autograph absolut schnörkelfrei ist, enthalten die Handexemplare G und L zahlreiche, nachträglich mit Bleistift eingefügte Verzierungen.[2]) Dabei ist wohl zu beachten, daß keine einzige dieser Verbrämungen von Händel selbst herrührt, daß viel-

[1]) Das Gehalt der (Hasse-) Bordoni betrug 40000 Mk. für die Opernsaison, und das Einkommen Farinelli's überstieg 100000 Mk. in jedem Jahr. Dagegen erhielten in dem erwähnten „Messias"konzert 1759 an Honorar: Sra Frasi 126 Mk., Sgr. Ricciarelli 105 Mk., Mrs. Scott 63 Mk., Mr. Beard 63 Mk., Mr. Champness 31½ Mk. — Speziell für Beard schrieb Händel die Tenorpartieen im „Israel", „Messias", „Samson", „Judas" und „Jephta", für die Cibber die Altpartieen im „Messias" und „Samson". Doch wirkte Beard nicht in den ersten Aufführungen des „Messias" in Dublin mit — dort waren die Solisten: Sra Avoglio, Mrs. Cibber und zwei Mitglieder des Dubliner Kirchenchors. Aus einem englischen Kirchenchor ging auch Beard hervor, der bereits als Chorknabe 1732 Solo in „Esther" und später im „Alexanderfest", in „Acis und Galatea" und in „Atalanta" gesungen hatte. Diese Chorknaben und Chorsänger waren selbstverständlich ebensowenig imstande, eigene Verbrämungen hinzuzukomponieren, wie Mrs. Cibber, die eigentlich mehr Schauspielerin als Sängerin war, deren musikalische Mängel aber Händel gern übersah, wegen des unaffektierten, ausdrucksvollen Pathos, das sie in ihre Vorträge zu legen wußte. Als die Cibber nicht mehr zur Verfügung stand, wandte Händel seine Gunst öfters dem Kastraten Guadagni zu. Guadagni, der 1748 nach England kam, sang dort zu Händel's Lebzeiten fast ausschließlich in englischer Musik, und es ist anzunehmen, daß er sich, ähnlich wie Guarducci, auch der einfachen englischen Gesangsmanier anbequemte, wenigstens hat Händel, als er die Baßarie im „Messias" „Thou art gone up" ausdrücklich für ihn umkomponierte („for Guadagni"), diese nur ganz unbedeutend mehr verziert (s. Chrysander's Faksimile des „Messias"autographs). Dieser Umstand würde auch erklären, warum Gluck seinen „Orpheus" dem Guadagni anvertraute, zu einer Zeit, da ihm seiner Reformbestrebungen wegen mit dem italienischen Ziergesang nicht gedient sein konnte. — In dem Autograph des „Messias" und in einigen der Handexemplare finden sich die Namen folgender Solisten von Händel eigenhändig eingetragen. Damen: Clive, Cibber (häufig), Scott, Ward, Young, Avoglio, Frasi, Galli, Francesina (eine Französin), „the boy" (der Chorknabe). — Herren: Beard (sehr häufig), Lowe, Reinhold (ein Deutscher, häufig), Savage, Masson, Guadagni (öfters), Recinelli.

[2]) Im Anschluß an Chrysander habe ich die vier Handexemplare O, G, L, H genannt. Von diesen enthält Handexemplar O nur eine Verzierung, die Kadenz Orn. Fig. 25 in Smith's Handschrift und Handexemplar H, das den „Messias" in seiner letzten, reifsten Form aufweist, ist sogar völlig schnörkelfrei, wie das Autograph. Die einzigen bis jetzt bekannten nachträglichen authentischen Verschnörkelungen Händel's (zu einer italienischen Kammerkantate) habe ich in meiner Orn. S. 117 zum erstenmal nach dem Autograph veröffentlicht. In den Werken aus der italienischen Periode des Meisters, z. B. im „Ottone", dürften sich indessen noch ähnliche finden lassen, schwerlich aber in den Werken aus der Oratorienperiode (vgl. Orn. S. 116—118).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mehr alle mit Ausnahme einer von Smith aufnotierten Kadenz (vgl. S. 144) von Personen eingefügt wurden, deren Schriftzüge nicht die geringste Ähnlichkeit mit denen Händel's oder Smith's zeigen. Daß diese Verbrämungen ferner erst nach des Meisters Tod eingefügt worden sind, ergibt sich aus folgendem: Solange Händel lebte, behielt er seine Partituren zu seinem Gebrauch in eigener Verwahrung, in seinem Testament vermachte er sie seinem Famulus Smith, dessen Sohn mit ihrer Hilfe das Händel'sche Konzertunternehmen fortsetzte. Erst von den Smiths aus wurden die Manuskripte weiter zerstreut: die zahlreichen Autographe Händel's kamen in den Besitz des Königs von England, die Handexemplare an verschiedene Personen: Handexemplar L u. a. an den Tenoristen S. Harrisson, der allgemein als Urheber der darin aufnotierten Verzierungen gilt, Handexemplar G u. a. an den Dirigenten Dr. William Hayes usw. Zieht man nun in Erwägung, daß durch den Komponisten Arne kurz nach dem Tod Händel's die Sitte aufkam, auch die englischen Tonstücke, wie bis dahin die italienischen, zu verschnörkeln, so folgt naturgemäß, daß die in den Handexemplaren Händel's von fremden Personen eingefügten Verbrämungen von Anhängern der neuen Arne'schen Richtung herrühren und also mit dem Händel'schen Stil gar nichts gemein haben.

Eine andere Neuerung in der Musik, die bald nach 1700 einsetzte, bestand in der Interpolation von Kadenzen über Fermaten 𝄐. Diese Neuerung fand aber allgemeine Mißbilligung von seiten der hervorragenden Tonkünstler (vgl. Orn. S. 87 u. 145), und Tartini bedauerte z. B. lebhaft, daß solches Zeug („cette sorte de chose“) Mode geworden sei. Daß Händel ähnlich urteilte, läßt sich aus folgendem Zwischenfall schließen: Als der Konzertmeister Dubourg sich einmal etwas weitschweifig in einer Kadenz erging, quittierte dies der dirigierende Händel durch eine gleichsam für sich gesprochene, aber im ganzen Saal vernehmbare sarkastische Bemerkung.

Selbst die „Affektenlehre“, diese deutsche Erfindung aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, versucht die Chrysander-Partei Händel unterzuschieben.[1]) Dieser Lehre nach hätten die Komponisten ihre Werke absichtlich unfertig aufgeschrieben, um ihren Sängern Gelegenheit zu geben, den Musikstücken durch hinzugefügte Verbrämungen den Stempel der Vollendung aufzudrücken. Eine derartige Theorie widerstrebt aber so sehr dem modernen Kunstempfinden, daß man getrost behaupten darf, kein neuerer Komponist habe sich ihr gutwillig gefügt, sicherlich nicht ein Händel, der sich seiner Überlegenheit so voll bewußt war. Wer überhaupt

[1]) Wenn es auch keine systematische „Affektenlehre“ gab, so soll deswegen keineswegs bestritten werden, daß schon in älteren Zeiten einzelne Sänger aus Instinkt mit Ausdruck (Affekt) sangen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

so wie dieser Meister auf seinen Nachruhm bedacht ist,[1]) der sorgt auch dafür, seine Werke den kommenden Geschlechtern in möglichst vollkommener Gestalt zu hinterlassen, und wenn er sie schnörkelfrei aufnotiert (wie dies in den Autographen der Händel'schen Oratorien der Fall ist), so bekundet er damit, daß er diese Fassung als die endgültige betrachtet.

Nun vergegenwärtige man sich Händel in seinem späteren Wirkungskreis, als den im ganzen britischen Reich anerkannten größten Komponisten und Virtuosen und als den ersten Tonsetzer, der schon zu Lebzeiten durch ein öffentliches Standbild ausgezeichnet wurde. War er doch ein wahrhaft großartiger Theater- und Konzertunternehmer und am Dirigentenpult ein herrischer, rücksichtsloser Autokrat, der „mit wahrhaft furchtbarer Stimme“ [2]) durch das Wort „Chorus“ bei jeder Chornummer seine Sängerschar aufrief; der laut zu fluchen begann, wenn die königliche Familie zu spät ins Konzert kam, und der vernehmlich die Namen nannte, sobald in den Hofkreisen ein Gespräch sich bemerkbar machte, — ein gewaltiger Hüne, unberechenbar in seinen Zornesanfällen, der seinen Kollegen Mattheson zum Duell herausforderte, dem berühmten Corelli mitten im Vortrag die Geige aus der Hand riß und die Primadonna Cuzzoni fast zum Fenster hinausgeworfen hätte.[3])

[1]) In seinem Testament warf Händel eine Summe bis zu 12000 Mk. aus, um sich eine Grabstätte und ein Monument in Westminster-Abbey, der englischen Ruhmeshalle, zu sichern, und bis in seine letzten Lebenstage beschäftigte ihn der Gedanke, seine Manuskripte einem möglichst sicheren Institut, etwa einer Universität zu vermachen.

[2]) „extremely formidable indeed“ (Burney).

[3]) Der Vorfall wird von Mainwaring und anderen Zeitgenossen Händel's übereinstimmend so geschildert, wie ihn auch Chrysander in seiner Händel-Biographie darstellt. Nach Mainwaring's Mitteilung zwang Händel die Sänger zu absoluter Unterwerfung („total subjection“) unter seinen Willen, und auch nach Burney's Ansicht war Händel's Herrschaft über die Solisten „zu despotisch“. Burney erzählt noch einige weitere charakteristische Vorfälle, z. B.: Nachdem Carestini die Arie „Verdi prati“ (aus „Alcina“) als ungeeignet zurückgeschickt hatte, rannte Händel voll Wut zu ihm hin und fuhr ihn mit den Worten an: „Du Hund, muß ich nicht besser wissen, wie du selbst, was du am besten singen kannst? Wenn du nicht alle Arien singst, die ich dir gebe, zahle ich dir keinen Heller!“ Ein andermal, als Burney gerade bei seiner damaligen Schülerin, der Strada, weilte, kam Händel hinzu, um der Sängerin ihre Partie in dem neuen Duett „From these dread scenes“ (aus „Judas“) einzustudieren. Während nun Händel, sich am Klavier begleitend, der Strada die erste Stimme vorsang, begann Burney die zweite Stimme vom Blatt mitzusingen, was Händel wohlgefällig ermunterte, bis Burney einen falschen Ton sang. Wie gewöhnlich geriet Händel hierauf in grenzenlose Wut und kanzelte den Übeltäter erbarmungslos herunter („very terrific to a young musician“). Burney berichtet dann weiter: „At length, however, recovering, from my fright, I ventured to say“ usw., d. h. nachdem Burney sich endlich von seinem Schrecken erholt hatte, erlaubte er sich die Bemerkung,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In der Gegenwart eines solchen dirigierenden Komponisten und beim Vortrag von „sacred music“ haben sich wohl selbst die italienischen Sänger auffälliger Verzierungen enthalten. Legt man dagegen die im Chrysander-Seiffert'schen Klavierauszug gedruckte Fassung zugrunde, so wäre z. B. die schöne, ausdrucksvolle Melodie zu der Arie „I know that my Redeemer liveth“ („Ich weiß, daß mein Erlöser lebet“) nicht ein einziges Mal so gesungen worden, wie Händel sie aufnotiert hat, sondern jedesmal mit geradezu entstellenden Veränderungen. Wie kann man sich denken, daß der reizbare Komponist einen solchen Schimpf ruhig hingenommen und gar noch den Takt dazu geschlagen habe! Unter den schwächlichen Dirigenten, die auf Händel folgten, und nachdem durch Dr. Arne die verzierte Vortragsweise auch bei englischer Musik eingeführt worden, haben sich die Sänger natürlich größere Freiheiten herausgenommen. Dennoch scheint man in England immer bis zu einem gewissen Grad über die Reinheit des Händelstils gewacht und bedeutende Veränderungen nur ganz hervorragenden Gesangsgrößen gestattet zu haben, denn als der junge Kelly, der vortreffliche Sänger und spätere Freund Mozart's, einmal eine neue Nuance einführen wollte, mußte er dabei mit besonderer Vorsicht zu Werk gehen, und als ein andermal der Violinspieler Hay eine Händel'sche Komposition in willkürlicher Weise verbrämte, ließ ihm König Georg III. sagen: „er sei in das Konzert gekommen, um Händel'sche Musik zu hören, nicht aber die Fiedeleien des Mr. Hay“. Jedenfalls wurden nach Burney's Mitteilung auf dem ersten großen Händelfest im Jahre 1784 alle Kompositionen unverziert vorgetragen, und als dann Jenny Lind im Jahre 1850, nach Ablehnung der von dem englischen Dirigenten George Smart eigens für sie aufnotierten Verzierungen, sich entschloß, ihre „Messias“partie „pur et simple“ durchzuführen, hatte sie in dieser Beziehung schon eine ganze Reihe von Vorgängern. Aber selbst durch die strenge Durchführung ihres Prinzips konnte Jenny Lind nicht verhindern, daß nach ihrem Tod eines Tags dem Londoner „Royal College of Music“ aus dem Nachlaß George Smart's ein Notenbuch vermacht wurde, in dem angeblich alle die Verzierungen aufnotiert waren, welche die Diva ihrer „Messias“partie einzufügen pflegte. Glücklicherweise lebte damals noch der Witwer der großen Sängerin, Otto Goldschmidt, der nichts eiliger hatte, als das Direktorium des Royal College darüber aufzuklären, daß jene Ver-

seiner Ansicht nach müsse in den Noten etwas verschrieben sein, worauf dann der Komponist, nachdem er sich von der Richtigkeit der Vermutung überzeugt hatte, höflichst um Entschuldigung bat. — Händel bildete überhaupt in seinen Konzerten so sehr den Mittelpunkt des Interesses, daß das Publikum sich daran gewöhnt hatte, die Bewegungen seiner Perücke zu verfolgen, da aus diesen zu erkennen war, ob der Meister sich in zufriedener oder unzufriedener Stimmung befand.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zierungen zwar für seine verstorbene Gattin aufnotiert, von ihr aber nie benutzt worden seien, da sie solche „Firlefanzen“ geradezu verabscheut habe. (So wenig bietet das Vorkommen derartiger Ornamente in Notenbüchern eine Gewähr dafür, daß sie auch wirklich zum Vortrag kamen.) Erwägt man nun, daß Händel selbst die Sitte eingeführt hat, den „Messias“ alljährlich mindestens einmal aufzuführen, daß sich diese Sitte in allen nennenswerten Städten Englands bis zum heutigen Tag erhalten hat,[1]) und zieht man ferner den ultrakonservativen Charakter des englischen Volks in Betracht, so kann man der Schlußfolgerung nicht ausweichen, daß sich damit auch ein großer Teil der alten, echten Tradition erhalten haben muß. In ganz England wird aber der „Messias“ unverschnörkelt aufgeführt und in einer Form, die zwischen der Händel'schen Originalfassung und der Mozart'schen Bearbeitung die Mitte hält.[2]) Die Chrysander'sche Verarbeitung hat dort nicht die geringste Aussicht, jemals eingeführt zu werden.

Nachdem ich nun die Händelfrage von allen Seiten beleuchtet habe, kehre ich zum Ausgangspunkt meiner Untersuchung — der Chrysander'schen Bearbeitung — zurück. Ich glaube bewiesen zu haben, daß die „Messias-Ausgabe für praktischen Gebrauch“ eine unerhörte Verstümmelung des Händel'schen Meisterwerks vorstellt, daß sie weder ein Bild davon gibt, wie der Autor sein Werk aufnotiert hat, noch wie es zu seinen Lebzeiten aufgeführt wurde, daß sie vielmehr die Form des Oratoriums durch fortgesetzte, unberechtigte und pietätlose Auslassungen oder Zusätze verzerrt und den Inhalt durch willkürliche Einfügungen von Chrysander und Anderen verfälscht, daß diese Neuausgabe mithin durchaus zu verwerfen ist.

Was hier über die Chrysander'sche „Messias“-Bearbeitung gesagt wurde, gilt mehr oder weniger auch von den „praktischen Ausgaben“ anderer Werke Händel's. Sie alle sind nach denselben Prinzipien angefertigt und leiden daher an denselben Mängeln. Der „Messias“ wurde hier nur deswegen ausgewählt, weil hinsichtlich seiner das Material am vollständigsten vorliegt.

[1]) In Manchester wurde der „Messias“ zu meiner Zeit sogar alljährlich während einer ganzen Woche jeden Abend aufgeführt. Überhaupt ist das Werk in England so allgemein bekannt, daß seit Generationen nur noch spärliche Chorproben, aber keine Solisten- und Orchesterproben mehr abgehalten werden.

[2]) So werden z. B. die Trompetenstimmen stets in der originalen hohen Lage ausgeführt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

SIEBENTONSCHRIFT ODER ZWÖLFTONSCHRIFT UND IHRE ENTWICKELUNGSMÖGLICHKEITEN

von Georg Capellen-München



enügt die bisherige diatonische Siebentonschrift, die, von C-dur als Normaltonart ausgehend, alle Töne im Verhältnis dazu als Stammtöne oder als abgeleitete Töne bezeichnet, der modernen Musikentwickelung? Ist nicht vielmehr die chromatische Zwölftonschrift, die alle Töne als gleichberechtigte absolute Werte anerkennt, die einzig praktische Schrift der Gegenwart und Zukunft? Diese Fragen sind allmählich so brennend geworden, daß ihre Entscheidung kaum mehr lange auf sich warten lassen kann. Wie die Siebentonschrift der Schlußstein einer langen Entwickelung war, so hat auch die Zwölftonschrift nach vielem Umhertasten und Experimentieren endlich in der Klaviaturschrift ihren Abschluß gefunden, die in ihrer Art ebenso einfach wie vollkommen ist.

Gustav Neuhaus scheint als der erste den naheliegenden Gedanken gehabt zu haben, die abwechselnde Gruppierung von 2 und 3 schwarzen Klaviertasten auch dem Notenlinienbilde zugrunde zu legen, um so eine völlige Kongruenz zwischen Noten- und Tastenbild zu erreichen (G. Neuhaus: „Das natürliche Notensystem", Bochum 1906).

Nach ihm haben andere Erfinder, wie Neumann und der Schwede Thoreson, die gleiche Idee verwirklicht, und sogar eine so hervorragende Autorität wie Ferrucio Busoni hat sie in einem bei Breitkopf & Härtel 1910 erschienenen „Versuch einer organischen Klaviernotenschrift" vertreten. „Gewännen wir nach diesem Prinzip die Klaviernotenschrift," sagt Busoni, „so erreichten wir zugleich, daß sich diese Schrift zu dem Treffen der Tasten verhielte, wie der Plan einer Stadt zu der Stadt selbst; folgt der Wanderer den Linien des Planes, so kann er nicht fehl gehen." Inzwischen hat Neuhaus ein Klavierheft zur Einführung in seine Notenschrift bei Richard Zeiller (Nürnberg) herausgegeben, dem ein Reklamezettel mit sehr günstigen Urteilen von Presse und Fachleuten (allerdings auffallend wenig Komponisten und Theoretikern) beiliegt. Die Bekanntschaft mit dieser Reform darf ich daher voraussetzen, zumal sie bereits öfter in dieser Zeitschrift kritisch von mir besprochen ist (vgl. VIII 2,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

IX 20, X 7 betreffend Neuhaus bzw. Neumann und Busoni). Wenn ich nunmehr in einem ausführlicheren Aufsatz darauf zurückkomme, so lasse ich alle übrigen, anders gearteten Zwölftonschriften beiseite, da ich die allgemeine Ansicht teile, daß die Erfindung von Neuhaus im wesentlichen nicht mehr zu überbieten und daher das Notensystem der Zukunft ist, falls sich überhaupt die musikalische Welt für die Chromatik als Grundlage der Tonschrift entscheiden sollte. Das erscheint mir allerdings sehr zweifelhaft wegen der **theoretischen Bedenken,** die einer absoluten Wertung und Gleichmachung aller Töne entgegenstehen und nicht einfach durch Hinweis auf die Klaviatur entkräftet werden können. Das Klavier mit seiner für die praktische Musik unentbehrlichen temperierten Stimmung muß alle 12 Tonstufen als gleichberechtigte fixe Werte hinstellen, um von jeder Stufe aus die Tonleiterbildung zu ermöglichen. Enharmonische Unterschiede und sonstige Tonnotierungsfragen müssen dabei unberücksichtigt bleiben. Im Gegensatz zur Materialleiter des Klavieres gibt uns die Tonschrift eine Gebrauchsleiter in Form einer bestimmten vorgezeichneten Tonart mit einer beschränkten Anzahl von Tönen und Tonbeziehungen. Jede Tonleiter hat nämlich ihre Haupttöne und ihre durch Alterierung der Haupttöne entstandenen Nebentöne. So sind die Haupttöne in C-dur **c d e f g a h c,** die Nebentöne mit Leittonbezug aufwärts: **cis, dis, fis, gis,** die Nebentöne mit Leittonbezug abwärts: **des, es, as, b.** Daraus folgt von selbst der Unterschied zwischen diatonischer und chromatischer Stimmführung, wie ihn z. B. die Tonfolgen **c cis d** oder abwärts: **d des c** erkennen lassen. Auch die Enharmonik macht sich hier in der Gegenüberstellung von **cis** und **des** bemerkbar. Daß die Tonschrift durch diese feinen und wichtigen Unterschiede das Rohmaterial des Klavieres zu differenzieren und zu beleben vermag, ist ein unschätzbarer Vorteil, den jeder echte sensible Musiker zu würdigen weiß, zumal Richard Wagner, dessen blendende Harmonieeffekte ohne den Unterschied zwischen diatonischer und chromatisch-enharmonischer Stimmführung ganz unverständlich sein würden. Wenn Neuhaus in seinem Offenen Briefe an Weingartner (Allgemeine Musikzeitung vom 4. September 1908) einwendet, der Musiker denke in Tönen und Klängen und nicht in Noten, so verschweigt er die Hauptsache: der Musiker denkt nämlich vielmehr in Ton- und Klangverbindungen, und daran hat die in der bisherigen Notenschrift, nicht aber in der Tastenfolge und Tastenschrift mögliche Unterscheidung zwischen Diatonik, Chromatik und Enharmonik wesentlichen Anteil. Gerade diese Vielseitigkeit unserer Siebentonschrift ist es, die uns mit dem notwendigen Übel der temperierten Stimmung auszusöhnen vermag, indem deren uniformierte Durchschnittstonwerte fortwährend durch die Phantasie an der Hand der Notenschrift differenziert und idealisiert

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

werden. Man kann sogar noch weitergehen und behaupten, daß auch ohne Hilfe der Notenschrift der Eindruck enharmonisch gleicher Töne bei temperierten Instrumenten nicht immer der gleiche ist, eine Tatsache, die schon M. Hauptmann und v. Öttingen kannten. Letzterer bemerkt in seinem „Harmoniesystem in dualer Entwickelung“ (1866): „Auf einem temperiert gestimmten Instrumente gebe man einmal c $_{a}$ cis d $_{cis}$ d und c ^{F} des $_{c}$ des $_{c}$ an; so überzeugt man sich sofort, daß das des im zweiten Beispiel tiefer als das cis im ersten zu sein scheint. Offenbar beruht das auf einer akustischen Täuschung, wie Hauptmann sagt, oder besser, es beruht auf der verschiedenen Auffassung des Klanges cis oder des, je nach der Generation des Tones.“ Was würde der Leser dazu sagen, wenn in der Sprache der gleiche Laut immer durch denselben Buchstaben bezeichnet würde, wenn also z. B. ohne Rücksicht auf die Abstammung des Wortes geschrieben würde: Hant, gräpt, entgültig? Wahrlich, Herr B. hatte recht, als er seinem Freunde Neuhaus entgegnete: „Dein Tonsystem ist eine Formel, die für Rechenexempel, aber nicht für unsere lebendige, schöne und geistige Kunst paßt.“
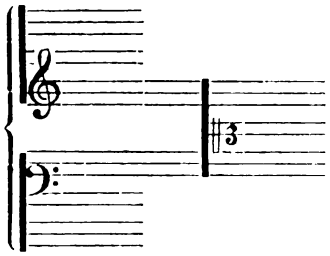
Auch abgesehen von der Enharmonik kann man die absolute Wertung aller 12 Tonstufen durchaus nicht immer verteidigen. Durch die Herausstellung der wesentlichen Versetzungszeichen bekommt zwar jede (siebenstufige) Durtonleiter das gleiche Aussehen wie die Normaltonart C-dur, d. h. alle Tonleitertöne erscheinen als (nicht alterierte) Haupttöne, Stammtöne. So spielt in G-dur der Leitton fis dieselbe Rolle wie der Leitton h in C-dur, ebenso entspricht in Es-dur die Quarte as der Quarte F in C. Dagegen sind fis und as in C-dur keine Stammtöne, sondern abgeleitete (alterierte) Töne, werden daher folgerichtig als ♯f und ♭a notiert, z. B. in den Akkorden fis a c d, h d f as und F as c. Dasselbe gilt von den übrigen leiterfremden Tönen. Indem auch hier die alles gleichmachende Tastenschrift die Herkunft der Töne nicht unterscheiden kann, bedeutet sie eine Vergröberung und Profanation, die für die musikalische Erziehung die schädlichsten Folgen haben muß, da sie das Gefühl für intime, nuancierte Kunst nicht anzuregen vermag und der musikalischen Logik zuwiderläuft. Freilich wird selbst von anerkannten Komponisten zuweilen eine falsche Tonorthographie angewendet, aber aus dieser tadelnswerten Lässigkeit darf man doch keine Verteidigung der Zwölftonschrift herleiten! Noch ein allgemeiner Gesichtspunkt ist hier zu erwähnen: Die Einführung der Tastenschrift würde die Entwickelung der modernen Musik im Sinne eines chaotischen, fortgesetzt modulierenden und die tonale Einheit völlig aufhebenden Musizierens rapide beschleunigen. Das wäre sehr zu bedauern; denn die normale, naturgemäße Grundlage jeder, nicht nur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

europäischen, sondern auch exotischen Musik war und wird ewig die Diatonik bleiben. Eine prinzipiell chromatische Musik kann nie und nimmer volkstümlich sein, und nur wer das Ideal in einer vollständigen Abwendung der Kunst vom natürlichen Volksempfinden sucht, kann der grundsätzlichen Chromatik und der darauf eingestellten Tastenschrift das Wort reden. Man könnte nun vielleicht vorschlagen, die diatonische Siebentonschrift und die chromatische Zwölftonschrift nebeneinander gelten und lehren zu lassen und letztere nur für komplizierte, viel modulierende Tonstücke zu verwenden. Dieser Vorschlag käme nicht nur der ungeheuren vorhandenen Literatur, sondern auch der bisherigen Tonbenennung zugute. Die Beibehaltung der gebräuchlichen Tonnamen würde die enharmonische Auffassung und Lesart für die Tastenschrift ebensowenig ausschalten wie für die Klaviatur selbst, d. h. man wird nach wie vor z. B. **F a c es** von **F a c dis** und **fis a c es** von **fis a c dis**, **ges a c es** und **ges heses c es** unterscheiden können. Es bestände dann überhaupt gar keine Veranlassung, die zwölf Tonstufen umzutaufen, ihnen etwa, wie es Neuhaus tut, Ziffern zu geben und so das Umlernen gewaltig zu erschweren. Aber können denn zwei so verschiedenartige Notenbilder, wie sie die Sieben- und Zwölftonschrift bieten, nebeneinander bestehen, ohne fortwährend zu verwirren? Ich möchte diese Frage nicht schlechtweg verneinen, da ja die Zwölftonschrift nur die Kopie von einem längst vertrauten Bilde, der Klaviatur, ist. — Man könnte ferner die Zwölftonschrift auch für einfache, vorwiegend diatonische Musikstücke aus dem Grunde für geeignet halten, weil ja die chromatische Tonleiter alle anderen Tonleitern, also auch die diatonische enthalte. Diese Siebenmeilenstiefelschrift würde aber für schlichte Musik so wenig passen, wie ein Schießen nach Sperlingen mit Kanonen. Damit komme ich zu einem schwerwiegenden **praktischen Bedenken**, das auch von anderen hervorgehoben ist, nämlich der übermäßigen Raumbeanspruchung, die doppelt oder fast doppelt so groß ist wie bisher. Zwar wird dieser Mangel in etwas wettgemacht durch den Wegfall aller Versetzungszeichen (horizontale statt vertikaler Ersparnis), aber nicht nur der große Raum selbst, sondern auch die Unbequemlichkeiten, die er für Auge und Hand mit sich bringt, kommen in Betracht. Wie breitspurig treten jetzt Intervalle und Akkorde auf, das Auge muß an ihnen förmlich in die Höhe klettern und notwendig bald ermüden! Auch die bisherige Leichtigkeit und Flüchtigkeit der Handschrift muß Einbuße erleiden. Befreunden könnte ich mich nur mit einer verkürzten Tastenschrift, mit der symmetrischen Linienanordnung 3:2:3 für Baß und Diskant, statt der von Neuhaus und Busoni angewendeten Form 2:3:2:3 für jede Hand. Also nicht 10, sondern nur 8 Linien!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fig. 1. Achtliniensystem



Der Umfang betrüge hier in Baß, Diskant und Alt $1^1/_2$ Oktaven, überall von f bis h reichend und ganz dem Notenumfange des bisherigen Baßsystems entsprechend (von der Oktavlage natürlich abgesehen). Der Raum jedes Systems wäre genau doppelt so groß wie bisher, wenn die Zwischenräume zwischen den Liniengruppen $1^1/_2$ mal so groß genommen werden wie die Räume zwischen den einzelnen Linien. Der Raum zwischen Diskant und Baß beträgt zweckmäßig das Vierfache, derart, daß nur ein Linienpaar zwischen beiden Systemen möglich ist, wie das nebenstehende Altsystem zeigt. Einigermaßen unbequem (wegen der Hilfsstriche) wären dann nur die Baßnoten unterhalb Groß-F zu notieren. Die Beibehaltung der bisherigen Schlüssel in der neuen Schrift möchte ich dringend befürworten. Neuhaus verwendet in seinem Übungsheft die Vorzeichnungen Kl und I, in Quadrate eingeschlossen, Busoni dagegen die Signaturen S, A, T, B, entsprechend Sopran, Alt, Tenor, Baß. Diese Bezeichnungen erscheinen mir nicht plastisch und selbstverständlich genug, um den Vorzug vor den gewohnten Schlüsseln beanspruchen zu können. Daß aber überhaupt die neue Schrift schlüssellos sei, diese Behauptung wird Neuhaus hinfort kaum aufrecht erhalten, da selbstverständlich zur Anzeige der Oktavhöhe ein „Schlüssel" nötig ist. — Ich normierte oben den Abstand der Liniengruppen auf $1^1/_2$. Sieht man aber Neuhaus' und Busonis System näher an, so findet man die Distanz 2, genau wie bei der Klaviatur. Die Folge davon ist, daß, während sonst die kleinen Sekunden wie bisher seitwärts notiert werden, bei h-c und e-f die Noten übereinander treten, wie es sonst nur bei den großen Sekunden der Fall ist. Damit würde aber die Einheitlichkeit der Notierung in unzulässiger Weise durchbrochen und die Klarheit des Tonbildes erheblich beeinträchtigt (vgl. auch Neuhaus' Broschüre S. 8 und 15!). Gleichzeitig ein neuer Beweis, daß man die Klaviatur nicht ohne weiteres der Tonschrift zugrunde legen darf. Akzeptieren wir nun (abweichend von der Klaviatur) die Distanz $1^1/_2$, so kommen wir vom Regen in die Traufe; denn jetzt leidet die Anschaulichkeit des Linienbildes, indem die Gefahr besteht, daß Linien statt Liniengruppen gezählt werden, besonders bei Noten mit vielen Hilfsstrichen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Auge kann wohl 8 oder 10 Linien bei deutlich unterschiedener Gruppierung von 2 : 3 leicht überblicken, nicht aber 8 oder 10 Linien mit ganz oder ungefähr gleichen Zwischenräumen. Wie wollen die Reformer aus diesem Dilemma einen Ausweg finden?

Auch wenn die Tastenschrift für Klavier und Orgel in Aufnahme kommen sollte, so wird dies schwerlich bei Partituren und Orchesterstimmen geschehen, trotz der durch die Oktavengleichmachung geschaffenen Einheitlichkeit der Schrift. Wiederum ist hier die große Raumbeanspruchung hinderlich: das Papierformat würde unhandlich, die Totalübersicht erschwert und der Preis sehr verteuert. Keinesfalls dürfte man für jede Stimme weniger als acht Linien (Fig. 1) nehmen, abgesehen vom Schlagzeug. Auch dann würde man noch häufig Schlüsselwechsel oder 8~~ anwenden müssen, um unbequeme Raumüberschreitungen infolge vieler Hilfslinien unter oder über den Systemen zu vermeiden. Die Ungeeignetheit der Tastenschrift für Partituren scheinen die Erfinder selbst zu fühlen, indem sie ausschließlich oder in erster Linie an Klavier- und Orgelmusik denken. Ein Grund mehr, um die bisherige Notenschrift beizubehalten und höchstens daneben die neue Schrift zuzulassen.

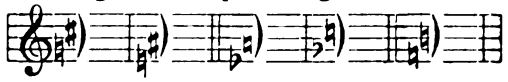
Was auf den ersten Blick am meisten bei der Tastenschrift besticht und überzeugt, das ist der **Fortfall aller Versetzungszeichen,** sowohl der wesentlichen, die Tonart bestimmenden, wie der zufälligen im Verlaufe eines Musikstücks auftretenden. Zweifellos bedeutet dies einen erheblichen Gewinn an Deutlichkeit, eine beträchtliche Ersparnis an Raum, Zeit und Arbeit. Demgegenüber steht aber der Nachteil, daß die Tastenschrift durch die Uniformierung aller Töne ein monotones Bild von trostloser Öde darbietet, das weder die Tonart noch den Weg der Modulation sofort erkennen läßt. Eine Durchsicht des Übungsheftes von Neuhaus bestätigt diesen Eindruck. Zwar zeigt Neuhaus die Tonart vor jedem Notenstücke buchstabenmäßig an, aber das ist kein Ersatz für die anschauliche Art der bisherigen Bezeichnung, die zugleich ein vorzügliches Vademecum für die Tonartencharakteristik war. Die von Neuhaus gerügte Kalamität, daß bei vorübergehend stark modulierenden Stücken die im Gedächtnis zu behaltende Tonartvorzeichnung unter Umständen verwirrend wirkt, könnte leicht durch Neuvorzeichnung der passenden Modulationstonart oder dadurch behoben werden, daß von vornherein nichts vorgezeichnet, also in C-dur geschrieben wird. Weiter könnte unser bisheriges Versetzungswesen ohne jede Zeichenänderung erheblich vereinfacht und konsequenter gestaltet werden, wenn man sich entschlösse, unversetzte, d. h. C-durtöne stets, wenn nötig, durch ♮ anzuzeigen, einfache Erhöhungen von C-durtönen stets durch ♯ und einfache Erniedrigungen von C-durtönen stets durch ♭. Indem so die Versetzungszeichen nicht nur, wie bisher, als

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Widerrufszeichen, sondern auch als Feststellungszeichen verwendet würden, fielen außer × und 𝄫 alle Doppelzeichen (𝄪, 𝄲, 𝄳) fort, und man brauchte sich nicht zu scheuen, im gleichen oder folgenden Takte bei zweifelhafter Lesart die Versetzungszeichen zu wiederholen. Ein Beispiel: in E-dur würde während einer längeren Sechzehntelpassage im selben Takt × vor F zur Feststellung der richtigen Lesart fisis wiederholt und darauf der Tonleiterton fis nicht durch das halbe Widerrufszeichen 𝄲, sondern durch das einfache Feststellungszeichen ♯ gefordert. Mit diesen Modifizierungen scheint mir die bisherige Versetzungsschrift der Zwölftonschrift sehr wohl die Spitze bieten zu können.[1])

In einem anderen Punkte muß man jedoch der Tastenschrift eine völlige Überlegenheit über die bisherige Tonschrift zuerkennen. Es ist die von der Klaviatur hergeleitete **Gleichheit der Tonnotierung in allen Oktaven** und die dadurch erzielte **Einheitlichkeit der Tonschrift.** Bisher war die Stellung einer den gleichen Ton anzeigenden Note im Liniensystem ganz verschieden, je nach der Oktavlage und dem Schlüssel, ein Übelstand, den auch Busoni rügt. Treffend fügt er hinzu: „Wenn wir 10, 20, 50 schreiben, so sehen wir immer die Ziffer Null in der Reihe der Einheiten; diese Null ist — vergleichsweise — das c in verschiedenen Oktaven." In Fig. 1 (s. oben) zeigt der Bratschenschlüssel einen Ton als c an, der auch im Violin- und Baßsystem c ist, während der bisherige Bratschenschlüssel einen Ton als c anzeigt, der im Violinsystem als h und im Baßsytem als d zu lesen wäre. Sehr wichtig ist die Entwickelungsmöglichkeit einer solchen Oktavenausgleichungsschrift zu einer bequem wie Buchdruck zu setzenden **Notentypenschrift.** Wenn nämlich in Fig. 1 sämtliche Noten eingetragen werden, so ergibt sich, daß innerhalb einer Oktave jede der zwölf Noten eine ganz bestimmte, sonst nicht wiederkehrende Form hat, gekennzeichnet durch zwei oder drei Linien und durch die Stellung der Note dazu. Diese Notenbilder wiederholen sich in den übrigen Oktaven ganz gleichmäßig. Man kann also mit einer beschränkten Zahl Notenlettern auskommen, die statt

[1]) Ich stelle zur Erwägung, ob die bisherige umständliche Tonartvorzeichnung nicht besser in allen Tonarten einheitlich durch Markierung der beiden wesentlichen Leittöne ersetzt wird, wie folgende Beispiele zeigen:



D-dur, H-dur; B-dur, Des-dur; C-dur

In dieser „Tritonusvorzeichnung" ist ♮ kein Widerrufs-, sondern bloß Feststellungszeichen. Die vorstehende C-dursignatur tritt nur nötigenfalls (bei Tonartwechsel) ein. Tonartwechsel werden jetzt ohne Löschung der bis dahin geltenden Vorzeichnung notiert.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

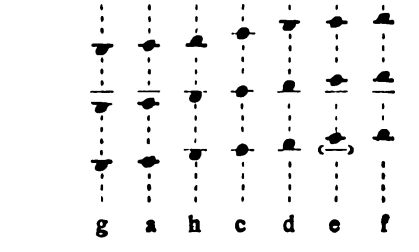
der durchgehenden Linien Linienbruchstücke analog den Hilfslinien haben. Um den Notentypendruck noch weiter zu erleichtern, müssen auch die langen Notenstiele, die Fähnchen und Balken fortfallen, derart, daß der rhythmische Wert der Noten durch Variierung ihrer Form unterschieden wird. Hier kann die größere oder geringere Länge der Querstriche gute Dienste leisten: Für Achtel, Sechzehntel und Zweiunddreißigstel können kurze und für viertel, halbe und ganze Noten längere Querstriche genommen werden; die ganzen Noten werden von den halben durch verstärkte Halbbögen unterschieden, und für die Viertel und Achtel schwarze Noten von mittlerer Größe verwendet (die Viertel haben, wie erwähnt, einen längeren Querstrich), endlich seien Sechzehntel durch einen kleinen offenen Kreis und Zweiunddreißigstel durch kleine schwarze Noten bezeichnet. Auf diese Weise verschwinden die vielen feinen langen Striche und die vielen Anschlüsse, die das Notendruckverfahren bis jetzt so umständlich machten und die Wirkung des Notenbildes beeinträchtigten. Zugleich würde der teure Notenstich, der durch Umdruck auf den Stein übertragen wird, weniger verwendet und der Kaufpreis viel billiger werden können. Um bei polyphonem Stimmengewebe die Führung der Stimmen deutlich zu machen, müssen an die Notenköpfe kurze, nach oben oder unten führende Stiele gesetzt werden, wie dies bereits C. M. Engelmann für seine „Re-Solla-Musiknoten“ vorgeschlagen hat.[1])

Da die Einführung der Tastenschrift immerhin sehr zweifelhaft ist, so fragt es sich, ob die Oktavengleichheit und damit eine bequeme Notentypenschrift nicht auch in direktem Anschluß an das gebräuchliche Fünfliniensystem, also ohne Nachbildung der Klaviatur gewonnen werden kann. In der Tat ist dies möglich, wie Fig. 2 und 3 beweisen:

Fig. 2.
Grundschema
(mit durchgezogenen
Linien)
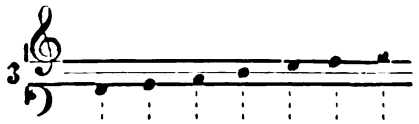


Fig. 3
Die möglichen Tonleiterdarstellungen
in Einzelbildern
(mit Linienbruchstücken)

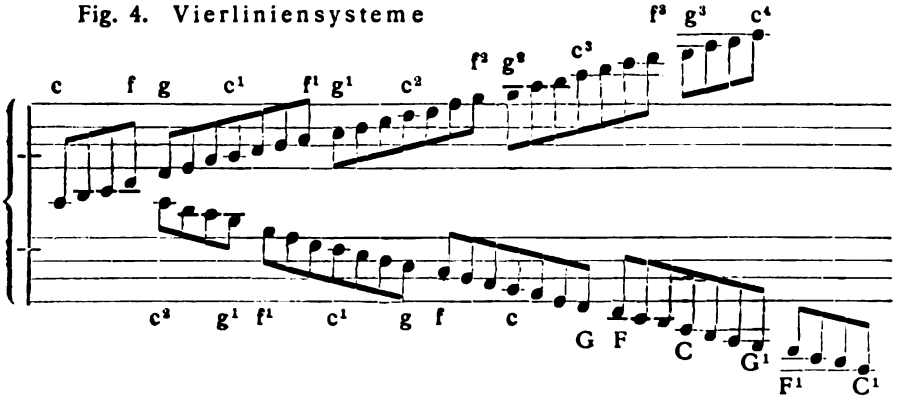


[1]) Im übrigen vermag ich mich mit Engelmanns „Musiktypenkurzschrift“ (Locarno-Schweiz 1909), die ebenfalls auf Oktavengleichmachung beruht, nicht zu befreunden, da sie ohne Kontakt mit der bisherigen Notenschrift bleibt und in gezwungener Weise sich zu den weißen Klaviertasten in Beziehung setzt.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Grundschema (Fig. 2) zeigt die äußeren Linien des Violin- und Baßsystems derart angenähert, daß nur eine Linie, die C-Linie, zwischen ihnen Platz hat, und die Note c Ausgangs- und Mittelpunkt für alle übrigen Noten ist, ebenso wie der C-Schlüssel für den Violin- und Baßschlüssel. Im Anschluß an Fig. 2 zeigt Fig. 3a, b, die zweifache Notierungsmöglichkeit der Noten als Einzelbilder. Die Noten der Reihe b sind uns am geläufigsten und zugleich so, daß sich alle voneinander unterscheiden, auch abgesehen von ihrer relativen Stellung. Wir können also eine Typenschrift aus lauter bekanntem Material gewinnen, das sich nicht nur für Tonfolgen (Melodieen), sondern auch für Tonbauten (Harmonieen) eignet, da die gegenseitige Lage der Notenköpfe (insbesondere der Sekunden) dieselbe bleibt wie bisher, obwohl jetzt das Notenbild in allen Oktaven gleich ist. Fig. 3c) enthält nichts weiter als eine (auch handschriftlich wichtige) stenographische Auslese aus Reihe a) und b); der Unterschied der feinen und verstärkten Querstriche ist hier wesentlich. Die bisherigen Versetzungszeichen (mit den oben angeregten Gebrauchsmodifizierungen) bleiben bestehen und für den Typendruck (nicht auch handschriftlich) kommt, was oben über den Wegfall von Stielen, Fähnchen und Balken gesagt ist, auch hier in Betracht. Um über die absolute Lage der verschiedenen c Aufschluß zu geben, werden am besten die Taktstriche mit Leitmarken (Querstrichen) versehen, wie dies bereits Engelmann vorgeschlagen hat. Solche Taktstriche habe ich in Fig. 4 (mit durchgezogenen Linien) verwendet, wo die Anzeige nur des eingestrichenen c in beiden Systemen (durch einen dicken Querstrich) genügte. Im Typendruckverfahren (ohne durchgezogene Linien) würden auch die übrigen c durch einen (mageren!) Querstrich am Taktstrich markiert werden müssen.

Fig. 4. Vierliniensysteme



Der Gedanke, die Typendruckschrift auch zu einer vollständigen Linienschrift auszubauen, wie es in Fig. 4 geschehen, lag sehr nahe. Diese Figur erhält man, wenn der die Töne g bis f umfassende Linienrahmen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Fig. 2 verdoppelt wird. Dabei empfiehlt es sich aus Gründen der Einfachheit und Deutlichkeit, die c-Linien wegzulassen, so daß die Note c jedesmal mit Querstrich zu schreiben ist. Natürlich ist auch hier das Notenbild in allen Oktaven das gleiche, und jede Note hat innerhalb der Oktave eine nur ihr zukommende Stellung im Liniensystem. Die vorgezeichneten Taktstrichmarken zeigen in beiden Systemen das eingestrichene c (nach Art eines C-Schlüssels) an, so daß das obere System unserem Violin-, das untere unserem Baßsystem entspricht. In jedem System sind die beiden (das Doppelte des bisherigen Linienabstandes betragenden) Rahmen durch einen $1\,^1/_2$-fachen Zwischenraum getrennt, in dem jedesmal nur zwei Noten, f und g, Platz haben. Wenn man sich dies stets vergegenwärtigt und außerdem auf die orientierenden, durch ihren Querstrich hervorgehobenen c-Noten achtet, so kann man in der Lesart der Noten nicht fehlgehen, zumal das Vierliniensystem direkt aus dem Fünfliniensystem hervorgegangen ist. Die ersten drei Noten über und unter den Systemen sind verkürzt gemäß Fig. 2a) notiert, sie hätten auch umständlicher wie in Fig. 2b) geschrieben werden können. (Die weiter folgenden zwei Noten in Fig. 4 unterscheiden sich von den beiden vorhergehenden durch Höhenlage und dünne Querstriche.) Die zum Violinsystem gehörigen Noten reichen vom kleinen bis zum viergestrichenen c, die zum Baßsystem gehörigen vom Contra-C bis zum zweigestrichenen c. Beide Systeme zusammen haben also den gewaltigen Umfang von sechs Oktaven, innerhalb deren alle Töne mit nur einem Schlüssel, dem C-Schlüssel, und mit nur höchstens zwei Hilfsstrichen geschrieben werden können. Würden in Fig. 4 die Noten wie bisher unter übrigens gleichen Umständen (d. h. ohne Schlüsselwechsel) geschrieben, so wären in jedem System 50 Hilfsstriche erforderlich, während ihre Zahl im Vierliniensystem nur 21, also fast $2\,^1/_2$ mal weniger beträgt. Der Raum zwischen Violin- und Baßsystem ist gerade so groß, daß in ihm eine Notenserie von g bis f Platz hat, und in der Mitte die Note c steht, die, wie Fig. 4 zeigt, im Sinne des oberen Systems als kleines c, im Sinne des unteren Systems aber als zweigestrichenes c zu lesen ist. Violin- und Baßsystem werden so organisch verbunden, derart, daß eine durchgehende stufenweise Notenfolge von einem System ins andere mit richtig bleibender Lesart der Noten möglich ist (von der Oktavlage abgesehen). Auf diese Weise wird eine vollendete Symmetrie und Einheitlichkeit des gesamten Notenbildes erreicht: Vom Zwischenraum-c gehen die Noten nach oben in gleicher Weise durch vier Oktaven bis zum viergestrichenen c wie nach unten bis zum Contra-C. Dieser organische Zusammenhang bestand bei dem üblichen Violin-Baßsystem nur in der angenäherten Form, wie sie Fig. 2 zeigt, dagegen nicht bei der allein praktischen Form mit größerem (beliebigem) Zwischenraum.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das neue Vierliniensystem nimmt nur wenig mehr Raum ein als das bisherige Fünfliniensystem; es verhält sich nämlich zu letzterem wie $5\,^1/_2 : 4 = 2 + 1\,^1/_2 + 2 : 1 + 1 + 1 + 1$. Dafür enthält das Vierersystem 14, das Fünfersystem aber nur 11 Noten. Was dem Vierersystem einen ganz besonderen Vorzug vor dem Fünfersystem gibt, das ist die bequeme Notierung der Mittellage sowohl im Violin- wie Baßsystem. Bisher war diese Bequemlichkeit ohne C-Schlüssel (Alt- oder Tenorschlüssel) unerreichbar, und wo dieser nicht angewendet wurde, wie beim Klavier, mußte man sich durch viele Hilfsstriche, Schlüsselwechsel, Übertreten von Noten ins andere System oder durch drei Liniensysteme helfen. Alles das fällt beim Vierersystem fort, womit zugleich eine ideale Partitur- und Stimmenschrift gewonnen wird. Alle Instrumente können jetzt in einem einheitlichen Schlüssel, dem C-Schlüssel (vertreten durch die Taktstrichmarke) notiert werden, und zwar, je nach der Stellung dieses Schlüssels (siehe Fig. 4), im Violin- oder Baßsystem, dessen Markierung am gleichen Orte wie bisher erfolgt. Bei der Vervielfältigung von Partituren schlage ich vor, auch im Verlauf der ganzen Zeile das Violin- und Baßsystem durch stärkeren Druck des das eingestrichene c enthaltenden Linienrahmens (vgl. Fig. 2) zu unterscheiden. Die Verstärkung des unteren Rahmens würde dann allemal das Violinsystem, die Verstärkung des oberen Rahmens aber das Baßsystem anzeigen, so daß man einen beliebigen Takt sofort mühelos lesen könnte, ohne erst nach der Schlüsselvorzeichnung zu sehen.

Ich will nunmehr im einzelnen den Nutzen des Vierersystems für die Partiturschrift nachweisen. Vor allem ist die Bratsche jetzt mit allen Noten bequem im Violinsystem zu schreiben (vgl. Fig. 4). Durch ihre Hilfsstrichnoten unter dem System hebt sie sich deutlich von den Violinen ab, deren Noten unten über das System nicht hinausreichen. Nicht minder bequem kann die Notierung von Cello, Fagott und Posaunen in allen Lagen einheitlich im Baßsystem erfolgen (vgl. Fig. 4). Auch die Noten über c^2 hinaus bis einschließlich f^2 sind für Cello leicht (mit höchstens zwei Hilfsstrichen) darzustellen (vgl. Fig. 4 oberes System), eventuell kann $8\sim$ gesetzt werden. In Männerchören ist die Anzeige des effektiven Tonabstandes der Tenöre von den Bässen, die jetzt einfach durch Notierung auch der Tenöre im Baßsystem erfolgt, entschieden dem bisherigen Transponierverfahren vorzuziehen. Die hohen Noten von Violine und Flöte werden jetzt sehr selten Veranlassung zu $8\sim$ bieten. Die tiefen Noten der Baßtuba werden von ihren vielen bisherigen Hilfsstrichen befreit. Auch den transponierenden Instrumenten, die ebenfalls ihrem wirklichen Klang nach notiert werden (vgl. die von Schillings, Weingartner und mir unterzeichnete Erklärung in VI, 12 dieser Zeitschrift), kommt die Bequemlichkeit der Mittellagennotierung zugute. Die tiefen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Noten von Englisch Horn und Klarinetten verursachen keine Umständlichkeiten mehr. Horn I und III werden ebenso untransponiert im Baßsystem geschrieben wie Horn II und IV und Baßklarinette. Die einzigen Instrumente, die auch weiterhin zweckmäßig mit Oktaventransposition notiert werden, sind Pikkoloflöte und Glockenspiel, Kontrabaß und Kontrafagott.

Alle diese auf der Oktavengleichmachung und der direkten Herleitung vom bisherigen Fünfersystem beruhenden Vorzüge des Vierersystems, nämlich: höchste Symmetrie und Deutlichkeit, erhebliche Ersparnis an Hilfsstrichen, Einheitlichkeit und Bequemlichkeit der Partiturschrift, Ermöglichung einer bequemen Typendruckschrift und Notenstenographie, legen einen Ersatz des Fünfer- durch das Vierersystem nahe, jedenfalls aber eine Gleichstellung beider. Ist diese Gleichstellung bei der Tastenschrift mit den größten Schwierigkeiten verbunden, weil alle Berührungspunkte mit der bisherigen Notenschrift fehlen, so ist das Nebeneinanderbestehen vom Vierer- und Fünfersystem sehr wohl möglich, da sie ja nur zwei Entwickelungsmöglichkeiten einer und derselben Schrift darstellen. Andererseits ist ihre äußere Form so verschieden von einander, daß eine Verwechselung beider unmöglich ist. Die Tasten- und die Vierlinienschrift brechen zum erstenmal mit den drei Grundlagen der Fünflinienschrift: Unzerlegbarkeit des Liniensystems, gleicher Linienabstand und ungleiches Oktavenbild. Bisher waren die Noten völlig unselbständige Individuen, sie hingen ganz von ihrer Stellung zu den fünf Linien und vom Schlüssel ab. Löste man sie aus diesem Linienverbande, oder befreite sie vom Schlüssel, so verloren sie jede Bedeutung und Berechtigung. Anders bei der Tasten- und Vierlinienschrift. Zwar sind auch jetzt noch die Noten von Linien abhängig, aber deren Anzahl wird durch die Tastenschrift auf zwei oder drei, durch die Vierlinienschrift auf eine oder zwei vermindert. Und auch losgelöst vom Liniensystem und Schlüssel, als Einzelbilder behalten die Noten ihre individuelle Bedeutung. Aber nicht nur nach Freiheit, sondern auch nach Gleichheit verlangen die Notenköpfe, und sicherlich wird ihnen die Zukunft auch diesen Wunsch erfüllen, wenn die Identität der Oktavtöne zum Schriftprinzip erhoben wird.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

RICHARD WAGNER UND MEYERBEER

EIN NACHTRAG

von Dr. Julius Kapp-Berlin

In einer wertvollen Autographensammlung, die Anfang Mai d. J. bei C. G. Boerner in Leipzig zur Auktion kommt, findet sich ein interessantes Schreiben Richard Wagners, das die Ausführungen meines Aufsatzes „Richard Wagner und Meyerbeer“,[1]) soweit sie Meyerbeers Bemühungen für Wagner in Paris betreffen, vollauf bestätigt. Der Brief ist an den, der Familie Brockhaus nahestehenden, reichen Leipziger Kaufmann Heinrich Schletter gerichtet. Wie Andeutungen in späteren Bittgesuchen an Schletter erkennen lassen, scheint Wagners Hilferuf den gewünschten Erfolg gehabt zu haben. Doch dürfte die Unterstützung wohl nicht die erbetene und zur Rettung erforderliche Summe betragen haben, da wenige Wochen später das Verhängnis über Wagner hereinbrach und er das Schuldgefängnis beziehen mußte. Der Brief lautet:[2])

Paris, den 15. Sept. 1840

Sehr geehrter Herr!

in jeder anderen Lage, als gerade der meinigen, möchte es wohl mit Recht mehr als auffallend erscheinen, wenn sich ein Ihnen persönlich ganz fremder Mensch so durchaus unvorbereitet mit einem wirklich nicht unbedeutenden Anliegen an Sie wendet. Weniger in der Absicht, Sie dadurch mehr für mich zu interessieren, als vielmehr um mich Ihnen nur einigermaßen bekannt zu machen, melde ich mich Ihnen als ein Mitglied der Wagnerschen Familie in Leipzig an, die Sie, soviel ich weiß, hinlänglich kennen. Ich selbst bin Componist, u. habe vor einem Jahre meine seit 6 Jahren angetretene Carrière als Musikdirector, zuletzt in Riga, aufgegeben, um meinen sehnlichsten Wunsch auszuführen, mich, wenn es möglich, in Paris als Componist auszuzeichnen. Völlig unbemittelt, wie ich bin, mußte ich sehr bald einsehen, daß ich ein Riesen-Unternehmen vor mir hatte; denn wenn es zwar wahr ist, daß man sich heut zu Tage nur in Paris einen besondren Ruf machen kann, so ist doch auch nichts mehr anzuerkennen, als daß man nirgend auf größere Schwierigkeiten stößt, als eben in Paris. Diese Schwierigkeiten sind aber nur durch die Zeit zu überwinden, u. dieß ist eben der tödtliche Punkt für den, dem keine weiteren Hülfsquellen zu Gebote stehen. Es ist nun ein Jahr, daß ich in Paris bin; da ich bald erkannte, welche unendlichen Schwierigkeiten sich mir entgegenstellten, würde ich es jedenfalls aber schon in den ersten Monaten wieder verlaßen haben, hätte ich nicht in Herrn Meyerbeer einen so außerordentlichen Freund und Beschützer gefunden, daß ich nothwendig annehmen mußte, durch ihn früher, als es sonst möglich sein würde, zum Ziele geführt werden zu können. In der That, wenn ich nicht hoffte, bald zu reüssieren,

[1]) Siehe „Die Musik“ X, 14. — [2]) „Der Brief“ Leipzig No. 6.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

so ist dieß nur im Vertrauen auf Meyerbeers unerschütterliche Theilnahme. — Unglücklicherweise war dieser aber gezwungen, mit weniger Ausnahme, diese ganze Zeit über im Auslande zu verweilen, was nicht fehlen konnte, auf meine Unternehmungen den lähmendsten Einfluß zu äußern, da in diesen Fällen nur persönliches Einwirken in Paris Früchte bringen kann. Dazu kam, daß das Théatre de la Rennaisance banquerout machte, an welchem ich durch Meyerbeers Hülfe bereits eine Oper zur Annahme gebracht hatte. Bei seinem letzten kurzen Aufenthalte in Paris hat Herr Meyerbeer jedoch meinen Angelegenheiten wieder soweit ausgeholfen, daß ich gegenwärtig in den ernsthaftesten Verbindungen mit der Administration der großen Oper stehe, die, wie ich diesmal hoffe, mit der Zeit wirklich an das Ziel führen werden. Nur durch Wunder habe ich mich aber, von jeder Unterstützung entblöst, bis jetzt erhalten können. Ich stehe jetzt auf dem äußersten Punkte; selbst wenn ich alle meine Hoffnungen aufgeben wollte, so könnte ich jetzt nicht einmal mehr Paris verlassen. Nur durch eine außerordentliche Hülfe kann ich gewissermaßen gerettet werden.

In jeder andren Lage des Lebens würde ich — als verheiratheter Mann, mich schämen, auf eine Unterstützung dringen zu müssen; — denn Unterstützung muß ich es nennen, da ich jetzt noch nicht mit voller Gewißheit die baldige Wiederbezahlung einer Schuld versprechen kann. — Meine gegenwärtige Lage, glaube ich jedoch annehmen zu dürfen, trägt den Charakter des Außergewöhnlichen an sich; und in dieser Überzeugung erröthe ich nicht, um Hülfe zu bitten, ohne die ich u. mein Lebensziel jetzt verloren sein würden. Ich kann mich rühmen, einige treue, brave Freunde zu besitzen; meist sind sie aber nicht viel glücklicher gestellt, als ich selbst; keiner ist in der Lage, mir eine durchgreifende Hülfe bieten zu können. Mögen Sie, geehrtester Herr, es somit dieser meiner Stellung zu Gute halten, wenn ich mich an Jemand wenden muß, der mir bis jetzt noch völlig fremd war. Ich muß annehmen, daß Sie mehr, als mancher Andere, in der glücklichen Lage sind, eine Summe gegen eine allerdings noch nicht ganz sichere Hypothek auszuleihen. Daß Sie im Uebrigen vollherzig genug dazu sind, habe ich durch manchen schönen Zug erfahren, den man mir von Ihnen erzählte. Ich erröthe daher nicht, gerade Sie zu ersuchen, einen armen Künstler in seinem wichtigsten u. entscheidensten Unternehmen mit einer Summe von Fünfzehnhundert Franken zu unterstützen. Wohl weiß ich, daß diese Summe selbst für einen vermögenden Mann nicht gering ist; allein sie ist das mindeste, dessen ich bedarf, um nur mit einigem Muthe auf meiner Bahn weiter vorwärts schreiten zu können; dann aber auch müßte es mir vergönnt sein, sie nur als ein Anleihen ansehen zu dürfen, dessen Wieder-Erstattung von den ersten Früchten meiner Unternehmungen nur die dringendste u. erhebendste Pflicht sein würde.

Meine große Bitte ist somit ausgesprochen. Ich füge zu ihrer Entschuldigung nichts weiter hinzu, als den Wunsch, daß, falls Sie mich eines solchen Opfers werth halten, Sie sich bemühen möchten, bei Herrn Meyerbeer, der sich jetzt im Bade von Schwalheim befindet als beim Herrn Dr. Laube, die beide damit vollkommen einverstanden sind, Erkundigungen über die Wahrhaftigkeit derselben einzuholen.

Sollten Sie mich durch Erfüllung meiner Bitte ehren wollen, so bliebe mir nichts weiter zu wünschen übrig, als soviel Talent und Kraft zu besitzen, wie nöthig ist, um mit dem Gelingen meines Vorhabens, zu dem Sie auf diese Art so unendlich viel beigetragen haben würden, Ihnen den besten und geeignetsten Dank bieten zu können.

Mit vorzüglichster Verehrung

Ihr ergebener Diener
Richard Wagner
25, rue du Helder

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT (Leipzig) Jahrgang XI Heft 4 bis XII Heft 3. — Heft 4. „The Wasps of Aristophanes at Cambridge." Von Edward J. Dent. — „Beethovens Mödlinger Tänze." Von Hermann Wetzel. Verfasser pflichtet der Erkenntnis Riemanns, des Wiederentdeckers dieser verschollenen Tanzweisen, wonach als deren Urheber Beethoven angesehen werden muß, bei und begründet seine Ansicht durch ästhetische und musikalische Untersuchungen. — Heft 5. „Bachs Choral und die Gemeinde." Bemerkungen zu dem Dessauer evangelischen Kirchengesangvereinstag. Von Alfred Heuß. Zur Frage: „Hat bei den Bachschen Kantaten und Passionen sich die Gemeinde selbständig betätigt, in der Art, daß die Choräle von ihr mitgesungen wurden?" Verfasser wendet sich gegen Rudolf Wustmann und dessen in seinem Vortrag „Bachs Musik im Gottesdienst" niedergelegten Ansichten. (Daß nämlich zu Bachs Zeiten die Gemeinde die Choräle usw. mitgesungen haben müsse.) — „Mackenzie's ‚Colomba'." Von Charles Maclean. — „Die Riemann-Festschrift." Besprechung der anläßlich des 60. Geburtstages des Historikers in einem Sammelbande veröffentlichten Aufsätze. Von Hermann Abert. — „English Conducting in 1825." Anonym. — Heft 6. „Zur Musikästhetik Kants." Von A. Schering. Zu Paul Moos' Buche „Moderne Musikästhetik in Deutschland." — „New Works in England." Anonym. — „Mitbewegungen beim Singen, Sprechen und Hören." Von Felix Krueger. Im Anschluß an ein Referat des Verfassers über einen Vortrag Dr. Rutzs im Leipziger Konservatorium, den dieser über neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme hielt. (Schluß in Heft 6.) — „The Channel-Passage and Music". Anonym. — Heft 7. „Purcell by two Methods." Anonym. — „Händels ‚Joseph und seine Brüder' in der Einrichtung von Chrysander-Seiffert." Von Alfred Heuß. — „The King's Music." Von F. Gilbert Webb. — Heft 8. „Nochmals Bachs Choral und die Gemeinde." Von Alfred Heuß. Entgegnung auf Wustmanns Verteidigungsschrift: „Konnte Bachs Gemeinde bei seinen einfachen Chorälen mitsingen?" Siehe auch den Aufsatz in Heft 5. — „The Freischütz in London, 1824." Anonym. — „Newe deudsche Geistliche Gesenge für die Gemeinen Schulen. Wittenberg 1544". Herausgegeben von Johannes Wolf. (Denkmäler deutscher Tonkunst, erste Folge, Bd. 34.) Besprochen von H. Leichtentritt. — „Hubert Parry on J. S. Bach." Anonym. — Heft 9. „Chimes." Von W. W. Starmer. — Heft 10/11. „Wissenschaft und Kunde, zwei Arten musikalischer Theorie, erläutert an den Rutz'schen Neuen Entdeckungen von der menschlichen Stimme." Von Martin Seydel. — „Irish National Song." Anonym. — „Das fünfte deutsche Bachfest in Duisburg" (4.—8. Juni 1910). Von Max Schneider. Kritische Besprechung. — „Spontini et Ch. Gounod." Von J.-G. Prod'homme. Bericht Spontini's an die „Academie des Beaux Arts de l'Institut de France" betreffend das Tedeum von Gounod. — „Über das 46. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich" (25. bis 31. Mai 1910). Von Alfred Heuß. — „Ältere Musik in Berlin während der Konzertsaison 1909/10." Von Hugo Leichtentritt. — „Statistics of I. M. G. Publications." Anonym. — „Pergolesi, Gluck und Weber im Lauchstädter Theater." Von Georg

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kaiser. Zur Aufführung von Pergolesi's „La serva padrona", Glucks „Betrogener Kadi" und Webers „Abu Hassan". — „Samuel Sebastian Wesley Commemoration." Anonym. — No. 12. „III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909." Bericht, vorgelegt vom Kongreßausschuß. Von H. Abert. — „Zur ‚modalen Interpretation' von Melodieen des 12. und 13. Jahrhunderts." Von Friedrich Ludwig. Entgegnung auf die Ausführungen H. Riemanns über die Beck-Aubry'sche ‚modale Interpretation der Troubadourmelodieen' (Sammelbände XI, 569ff.). — „Contemporary English Church Music." Anonym. — „Antonio Brunelli als Monodist." Von Eugen Schmitz. — „Eine Vorführung altfranzösischer Tänze in Dresden." Von Alfred Heuß. Zur Veranstaltung Prof. Richard Buchmayers von klassischen französischen Tänzen des 17. Jahrhunderts auf Grund seiner Entzifferung der choreographischen Zeichenschrift der in Frage kommenden Tanzmeistersprache. — „Das Mozartfest in Salzburg." Von Friedrich Spiro. — Jahrgang XII Heft 1. „Franz Xaver Haberl †." Nekrolog von Karl Weinmann. — „Dictionary-Cataloge of 28 015 Operas and Operettas von John Towers." Besprochen von Franz Stieger. — „Privatkonzerte aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts." Von Karl Schmidt. — „Pierre Aubry †." Von Johannes Wolf. — „Wann kam der Gemeindechoral in die Passionsmusik?" Von Rudolf Wustmann. Mit Appendix von Alfred Heuß. Zum Meinungsstreite beider, betreffend die Beteiligung der Gemeinde am Choral. — „Die Berliner Beethovenbriefe." Von Curt Sachs. Korrekturen an Beethovenbriefen. — Heft 2. „Musik aus Ostgrönland." Von W. Thalbitzer und Hjalmar Thuren. Zur Erforschung und weiteren Kenntnis der Eskimomusik auf Grundlage von phonographischen Gesangsaufnahmen. — „Oberammergau." Von Charles Maclean. — „Les séances de Musique ancienne organisées par la Section belge (groupe de Bruxelles) de la Société internationale de Musique, à l'Exposition d'Art belge au XVIIe siècle." Von Charles van den Borren. — „Die Heidelberger Bachvereins-Jubelfeier." (23. 25. Oktober 1910.) Von Karl Malsch. — Heft 3. „U. S. A. National Music". Von Erich M. von Hornbostel. Zu dem Bestreben verschiedener amerikanischer Komponisten, von den Einflüssen der europäischen Musik loszukommen und indianische Motive als „Nationalmusik" ihren chauvinistischen Zwecken dienstbar zu machen. — „English Music in the Reign of Edward VII." Anonym. — „Sperontes, Singende Muse an der Pleiße." (Denkmäler deutscher Tonkunst, erste Folge, Bd. 35 u. 36, herausgegeben von Edward Buhle.) Von Hermann Abert. — „Two Histories of English Music." Anonym. — „Der Zusammenschluß der sächsischen Kunstpfeifer 1653." Von Hans Joachim Moser. Kulturhistorischer Beitrag nach einem Aktenstück im Haupt- und Staatsarchiv zu Dresden.

LA FÉDÉRATION ARTISTIQUE (Brüssel). 36. Jahrgang No. 47 bis 37. Jahrgang No. 48. — No. 47. „Technique pianistique." Zur Entwickelungsgeschichte des Klavierspiels mit Einbeziehung moderner Theorieen. Von Dr. Dwalshauvers. — No. 49. „La Musique au pays de Liège." Lütticher Musik im X., XI. und XII. Jahrhundert. Von Louis Lavoye. — (37. Jahrgang) No. 3. „Chronique musicale." Über die Wiederholung gleichlautender Themen bei verschiedenen Komponisten. Von H. Kling. — No. 7. „Horizontalistes." Von Dr. Dwalshauvers. Horizontalisten heißen die Kontrapunktisten im Gegensatz zu den Harmonikern (Melodiker), die mit dem Namen „Vertikalisten" belegt werden. Zum Streit der Meinungen und der Berechtigung beider. Autor glaubt, „daß das rechte in der Mitte liegt, in der sinngemäßen Mischung beider Elemente". — No. 9. „Oreille et Harmonie." Zur Erweiterung der Harmonieen. „Die Harmonie entwickelt sich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nach Maßgabe des menschlichen Gehörs." Von Dr. Dwalshauvers. — No. 10. „Souvenirs de Berlioz." Anekdoten und Aussprüche des Meisters. Von Joseph Wieniawski. — No. 13. „Musique nouvelle." Zur Frage des Fortschritts oder Niedergangs der zeitgenössischen Musik. Von Em. Ergo. Ein Artikel gegen die Moderne. — No. 14. „Musique nouvelle." Erwiderung zum vorhergehenden Aufsatz von Dr. Dwalshauvers. Daran knüpfen sich Bemerkungen von Ray Nist an, der hinsichtlich des Begreifens moderner Harmonieen der Meinung Dwalshauvers' entgegentritt, daß das menschliche Gehör seit frühester Zeit einen tatsächlichen Fortschritt bewiesen habe. — „Claude Debussy." Eine Studie von Frank Choisy. — No. 15. „Musique nouvelle." Entgegnung Dwalshauvers' auf den Artikel Nist's in voriger Nummer. — No. 16. „Orchestre et clavecin bien temperé." Zur Frage der Orchestrierung Bachscher Fugen unter Hinweis auf Mozart und van Bruyck, die zahlreiche Klavierfugen für Streichquartett umgesetzt haben. — No. 17. „Centenaire Chopin." Von Joseph Wieniawski. — No. 24. „L'oraison funèbre de la mélodie." Em. Ergo beklagt das Mißverständnis des Wagnerschen Ausspruchs: „Wie ich mich anderswo bereits ausdrückte, gibt es hier keine Zutat, keine Einrahmung der Melodie mehr, sondern alles wird Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note, ja selbst die Pause usw." und wettert gegen den Mißbrauch, die Musik zur Illustrierung profanster und lächerlichster Dinge heranzuziehen. — No. 34. „Deux pianistes virtuoses du temps passé." Die pianistische Kunst Mozarts und Beethovens. Von H. Kling. — No. 42. „La lutherie moderne et la lutherie ancienne." Abstimmung über das Güteverhältnis alter und neuer Streichinstrumente in Paris. Günstige Beurteilung der neuen Instrumente. — No. 43. „Notice sur le Quatuor" (den Programmen des Zimmer-Quartetts entnommen). Zur Geschichte des Quartetts. — No. 45. „La question des ‚Hugenots'" von H. Kling. Mitteilung eines Briefes von Saint-Saëns an Pougin, in dem der Altmeister Pougin's Würdigung dieses Werkes anerkennende Worte zollt. — No. 46. „Une bibliothèque musicale populaire." Zur Einführung einer musikalischen Volksbibliothek in Brüssel. Von Dr. Hanauer. — No. 48. „Mozart en Belgique." Von T. de W. Mozarts Aufenthalt in den Niederlanden und in Belgien betreffend. Mitteilung eines Briefes des holländischen Biographen Scheurleer.

LE MÉNESTREL (Paris) 1910 No. 2 bis No. 33. — No. 2. „Critiques musicaux de jadis ou de naguère." Zur Geschichte der Kritik. Von Raymond Bouyer. Fortsetzung in No. 3—14. — „Berlioziana." Von Julien Tiersot. Biographisches. Fortsetzung in No. 3—14. — No. 15. „Le Théâtre italien à Paris de 1841—1910." Von Albert Soubies. Historischer Überblick über das Italienische Theater in Paris. Fortsetzung in No. 16—34. — „Quelques lettres de Stephen Heller." Von René Brancour. Fortsetzung in No. 17. — No. 17. „La musique et le théâtre aux salons du Grand-Palais." Von Camille Le Senne. Fortsetzung in No. 18—26. — No. 21. „Pauline Viardot †." Ein Gedenkblatt von Julien Tiersot. — No. 22. „J.-B. Weckerlin †." Nachruf von Arthur Pougin. — No. 24. „Balakirew". Biographische Skizze des Verstorbenen von Arthur Pougin. — No. 28. „L-A. Bourgault-Ducoudray †." Nekrolog von Julien Tiersot. — No. 29. „Les huit scènes de Faust de Berlioz." Abhandlung und analytische Studie von Julien Tiersot. Fortsetzung in No. 30/1. — No. 30. „Madame Ugalde †." Würdigung der verstorbenen Sängerin und nachmaligen Direktorin der „Bouffes parisiennes." Von Arthur Pougin. — No. 32. „Rameau à Lyon." Von A. P. — No. 33. „L'évolution de nos programmes militaires et Berlioz au jardin." Zur Modernisierung der Militärmusik in ihren öffentlichen Konzerten. Von Raymond Bouyer.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

LA VIE MUSICALE (Lausanne) 3. Jahrgang No. 13 bis 4. Jahrgang No. 7. — No. 13. „Droits d'auteur." Eine Studie über die Rechte des Autors von Edouard Combe. — No. 14. „Note sur l'inspiration musicale." Über die musikalische Inspiration von Lionel Dauriac. — „Quelques mots sur le Théâtre lyrique contemporain." Von May de Rudder. — No. 15. „Ce que doit être un grand pianiste." Von Ferruccio Busoni. Abdruck nach dem gleichen Artikel in den „Signalen". — No. 16. „L'inspiration musicale." Von P. Landormi. Entgegnung auf den Artikel in No. 14. — „Un orchestre interurbain." Von Wieland Mayr. Anregung zur Bildung eines Orchesters, das mehreren benachbarten interessierten Städten der Schweiz abwechselnd gute Musik vermitteln sollte. — No. 17. „Psychologie de la vie de Schumann." Von Camille Mauclair. — „Schumann en voyage." Von May de Rudder. Fortsetzung in No. 18. — No. 18. „Musiques nouvelles." Zum Züricher Tonkünstlerfest. Von Georges Humbert. — No. 19. „Une nouvelle notation musicale." Zur Reform der Notenschrift mit Berücksichtigung der Busoni'schen Vorschläge. Von Edmond Monod. — No. 20. „Le Psaume C de Max Reger." Zur Aufführung des 100. Psalms von Reger in Zürich. — „Hommage à Leschetizky." Anläßlich des 80. Geburtstages des Klavierpädagogen. Von Edmond Monod. — 4. Jahrgang No. 1. „La lumière du soleil." Von Romain Rolland. Das Wort Glucks „La présence du compositeur est indispensable pour comprendre son œuvre, comme la lumière du soleil pour voir ce qui nous entoure" gibt dem Autor Anlaß, auf die Wichtigkeit der Wesenskenntnis des Komponisten hinzuweisen, dessen Werke man im Grunde begreifen will. — „De la vie et de l'être des grands musiciens: La piété de Bach." Zur Gläubigkeit Bachs. Von Albert Schweitzer. — No. 2. „Lettres inédites de Pauline Viardot-Garcia." Von G. H. — „Richard Wagner et Venise." Erinnerungen von May de Rudder. — No. 3. „La VIIIme Symphonie de Gustave Mahler." Zur Erstaufführung in München. Von Georges Humbert. — „La personnalité et la vie de Gustave Mahler." Von Edgar Istel. — No. 5. „A propos du 75me anniversaire de Félix Draeseke." Von Alex Denéréaz. — No. 6. „L'œuvre d'orgue d'Otto Barblan." Von Ch. Chaix. — „La VIIIe Symphonie de Gustave Mahler." Von Gorges Humbert. Siehe auch den Artikel in No. 3. — No. 7. „Le nom et le talent." Essay von Edouard Combe.

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin) 1910 No. 16 bis 33. — No. 16. „Über Richard Wagners ‚Meistersinger'." Von Felix Rosenthal. Generelle Betrachtungen. — „Technik — und was dazu gehört." Von Woldemar Schnée. Hinweis auf die eigene Schrift des Verfassers: „Die Kultur, ein Training der Hand". — No. 17. „Klangmomente." Von Johannes Conze. (Schluß in No. 18.) Zur Geschichte und Psychologie älterer und neuer Harmonieen. — „Der Massenbetrieb in den deutschen Opernhäusern." Von Friedrich Schwabe. Mißstände am Theater als Konsequenz von deren Industrialisierung. „Der Mangel an Zeit ruiniert das Theater." Autor fordert Herabsetzung der Aufführungszahl und tatkräftigste Unterstützung von seiten des Staates. — No. 18. „‚Tannhäuser'-Aufführungen auf der Naturbühne." Von Friedrich Schwabe. Zur Absicht, den „Tannhäuser" als „Waldfestspiel" in Zoppot aufzuführen. — „Musik und Tanz bei den Eingeborenen in Südwestafrika." Von Hans Fischer. — No. 19. (Max Reger-Heft.) „Max Reger." Von Walter Paetow. Würdigung des Künstlers. — „Max Reger als Kammermusik- und Klavier-Komponist." Von James Kwast. Verfasser sieht in Reger den Kammermusik-Komponisten unserer Zeit. — No. 20. „Mozart und Schobert." Eine Studie von Georg Schünemann. Von dem Einfluß Johann Schoberts auf des jungen Mozarts Schaffen, insbesondere in Hinsicht auf dessen vier erste Sonaten, die nur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

als Studien über Schobertsche Sonaten anzusprechen sind. (Siehe I. M. G. Novbr. 1908. „Un maître inconnu de Mozart" [T. de Wyzewa und G. de St. Foix]). — „Die Ausbildung der Mittelhandmuskeln." Beitrag zur Technik des Klavierspiels in Anlehnung an Wold. Schnées „Technik — und was dazu gehört". (Siehe Artikel in No. 16.) Von Johannes Conze. — No. 21/22. (Festnummer der 46. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich.) „Aus Zürichs Musikleben im 19. Jahrhundert." Von Friedrich Schwabe. — „Die Tonhallegesellschaft in Zürich." Von C. Friedrich. Geschichtlicher Rückblick. — „Berühmte Kapellmeister am Stadttheater in Zürich." Von Robert Herbart. — No. 23. „Das 46. Tonkünstlerheft des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich." Berichte von Paul Schwers und Paul Ehlers. (Schluß in No. 24.) — No. 25. „Theodor Leschetizky." Zum 80. Geburtstage des berühmten Klavierpädagogen. Von Artur Schnabel. — „Das moderne Opernrepertoire der zehn Spielzeiten 1899/1900 bis 1908/09." Statistische Betrachtungen von Wilhelm Altmann. (Fortsetzung in No. 26 und 31.) — „Hie Weingartner — hie Hülsen." Von Moritz Diesterweg. — No. 26. „Was muß der Musikstudierende von seinem Studium wissen?" Von Wilhelm Klatte. — No. 27. „Constanz Berneker." Ein Geleitwort zum Schaffen des Tonsetzers. Von R. Sternfeld. — „Mili Alexejewitsch Balakirew †." Anonyme Würdigung des Verstorbenen. — No. 28. „Bayreuth nach 1913." Ein offenes Wort von Roderich von Mojsisovicz. Zu diesem genugsam erörterten Thema äußert der Verfasser seine Bedenken gegen die Freigabe des „Parsifal", dessen Sonderstellung er gewahrt wissen will, da ja „Parsifal"-Aufführungen in der Provinz bald nicht mehr „ziehen" würden, sobald der Reiz des Ungewohnten sich verflüchtigt habe. Dagegen regt er an, aus den Bayreuther Einnahmen einen Fonds zur Förderung deutscher dramatischer Produktion zu bilden und des weiteren Nationalfestspiele in bestimmten Zeitabständen zu inszenieren. — „Die Berliner Königliche Oper in der Spielzeit 1909/10." Statistische Aufzeichnungen von Rudolf Fiege. — „Die Richard Strauß-Woche in München vom 23.—28. Juni 1910." Bericht von Eugen Schmitz. — „Aloys Obrist †." Nekrolog von W. K. — „Die Lauchstedter Opernaufführungen." Von Paul Klanert. — No. 30/31. „Das Orchester G. F. Händels und J. S. Bachs." Von Fritz Volbach. Nach des Verfassers Buch „Das moderne Orchester in seiner Entwickelung". (Verlag: B. G. Teubner, Leipzig, „Aus Natur und Geisteswelt"). — „Die Separatvorstellungen für Weiland Se. Majestät König Ludwig II. von Bayern." Von Max Steinitzer. — „Neue Mitteilungen zur Biographie Otto Nicolais." Von Richard Hennig. — No. 32/33. „Technik als charakterisierende Bewegung." Von Ernst Hoffzimmer. Zur Bewertung technischen Könnens im Klavierspiel. — „Gräfin Therese Brunsvik — die unsterbliche Geliebte Beethovens?" Von Max Unger. Verfasser spürt dem einschlägigen biographischen Material nach und glaubt danach bezweifeln zu müssen, daß zwischen der Gräfin und Beethoven wirklich eine Herzensneigung bestanden haben könne. Er kommt auf Thomas San-Gallis Behauptung, die in Frage kommende Dame sei in Amalie Sebald zu suchen, zu sprechen, greift diese Hypothese an und schließt, daß bisher eine bestimmte Persönlichkeit für die angezogenen Namen nicht substituiert werden könne. (Fortsetzung in No. 34/35.) — „Zur Ästhetik der Operette." Von Rudolf Quast. Der Autor meint den Hinweis auf den gegenwärtigen Tiefstand der modernen Operette nicht drastischer vor Augen führen zu können, als durch eine gelungene Parodie darauf. — „Wiener Opernbilanz 1909/10." Von L. Andro.

Gustav Kanth

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

200. **W. K. von Jolizza**: Das Lied und seine Geschichte. A. Hartlebens Verlag, Wien und Leipzig.

Um es gleich zu sagen: die ersehnte Geschichte des Liedes (auf die uns Kretzschmar noch immer warten läßt) ist dieses Buch nicht; dazu fehlen der Verfasserin die allgemeinen geschichtlichen und kulturhistorischen Kenntnisse und augenscheinlich auch die intensive Beherrschung der einschlägigen musikalischen Literatur, die zur Abfassung eines so gewaltigen Werkes notwendig ist. Die Verfasserin holt sehr weit aus; eigentlich viel weiter als nötig ist, denn sie beginnt mit den Anfängen der Tonkunst im Altertum, spricht von der Musik in der christlichen Kirche, von der Entwickelung der Musik-Theorie, von Minne- und Meistersang usw. Da sie sich hierbei an die Forschungen von Ambros, Wallaschek und anderen modernen Musik-Historikern hält, so geht sie wenigstens der Gefahr aus dem Wege, zu viel Anekdotisches zu bringen. Der ganze einleitende Teil, der sich auf die ersten vier Kapitel erstreckt, ruht somit auf gesunder und gefestigter Basis, wenn er auch nicht viel Eigenes bringt und noch mancherlei Kleinigkeiten zu wünschen übrig läßt. So hätte z. B. auf Seite 14 bei der Besprechung der Psalmen auf den Rhythmus der Gedanken hingewiesen werden müssen, der bei der künstlerischen Bewertung dieser hebräischen Dichtungsform doch von ungeheurer Wichtigkeit ist. So hätte ferner Ambrosius skeptischer behandelt werden müssen; er kommt zu gut weg, denn das Meiste, was man ihm nachsagt, ist nicht bewiesen. Dagegen werden die Niederländer sehr kurz abgetan. Sehr hübsch ist im Kapitel 3 Volkslied und Kirchenlied behandelt, und die Gruppierung des Stoffes ist außerordentlich geschickt. Allerdings vermisse ich einige bedeutende Arbeiten: Münzers Untersuchung über den Meistergesang, Schwarz's Ausführung über die Frottole, Storcks Musikgeschichte, aus der die Verfasserin viele allgemein kulturhistorische Punkte hätte absehen können. Warum bei der Besprechung der Chanson Miche Lambret nicht erwähnt worden ist, sehe ich nicht recht ein. Die Bemerkung auf Seite 106, daß es die Gesangvereine oft unter ihrer Würde hielten, ein echtes Volkslied zu singen, ist heutigen Tages durchaus unrichtig. Der „Schrei nach dem Volkslied" ist gerade bei den Gesangvereinen nie stärker gewesen, als in unserer Zeit. Im vierten Kapitel hätte der Kampf betont werden müssen zwischen Volksmusik und Kunstmusik, der sich im Madrigal austobte. Das fünfte Kapitel ist im allgemeinen nicht schlecht; nur war es hier an der Zeit, das Wesen der Renaissance und damit das Renaissancemäßige der Tonkunst intensiver zu beleuchten. Gerade hier ergeben sich wundervolle und überraschende Parallelen zwischen Kunst, Kultur und geistiger Entwickelung; denn das Streben nach Befreiung von der Abhängigkeit, in der der Mensch im Mittelalter in jeder Beziehung stand und die hierauf mit Notwendigkeit erfolgenden Reaktionen, die man als das Erwachen des Individuums bezeichnen kann, kommt in der musikalischen Renaissance als „Sieg der Melodie" zu künstlerischem Ausdruck. Mit dem sechsten Kapitel beginnt eigentlich die Geschichte des einstimmigen Kunstliedes, und hier hätte die Verfasserin zeigen können, ob sie die einschlägige musikalische Literatur so beherrscht, wie es nötig ist. Heinrich Alberts Verdienst ist gut und übersichtlich dargestellt, doch ist die Ausbeute an Beispielen nicht geschickt; typisch für den Stil Alberts (wenigstens für den, der für die folgende Zeit wichtig war) ist eigentlich nur das „Vorjahrsliedchen". Michael Jacobi wird auf Seite 197 als ziemlich unbedeutender Komponist nebensächlich behandelt. Ich halte ihn für einen ganz bedeutenden Mann, der besonders die Harmonie des Liedes vertiefte. Lieder, wie das „Klagelied" (aus Rists „Friede jauchzendes teutschland" — ich habe es in meinen Beiträgen zum Studium des deutschen Liedes als zwölftes Beispiel abgedruckt) verfehlen mit den raffinierten Quint-Sext-Akkorden noch heute ihre Wirkung nicht. Ein anderer ganz hervorragender Musiker: Dietrich Bäkker, der zu Philipp v. Zesens Komponisten gehört (13 Lieder aus „Dichterisches Rosen- und Lilienthal" stammen von ihm), wird überhaupt nicht erwähnt. Das ist ein großer Mangel; denn Dietrich Bäkker ist ebenso wie Jacobi einer eigenen Arbeit wert. Auch bei Adam Krieger scheint mir die Auswahl der Beispiele nicht günstig zu sein: das wundervolle „Ihr schönen Augen" durfte auf keinen Fall fehlen. Vor allem fehlt die Betonung der Tatsache, daß bei Krieger die Abhängigkeit vom Choral einerseits und vom Tanz andererseits fast vollständig schwindet, und daß seine Melodie sich ganz plötzlich frei und ungezwungen in oft großen und prachtvoll wirkenden Intervallen entfaltet. Somit ist auch die Bemerkung auf Seite 235, daß die Lied-Komposition mit der Gräfeschen Sammlung in die erste Phase ihres Aufschwungs trete, nicht richtig. Diese erste Phase ist schon bei Adam Krieger vorhanden.

Im siebenten Kapitel vermisse ich allgemein einleitende Gesichtspunkte: das plötzliche Aufhören des Liedes nach Krieger; die Aufgabe, die das 18. Jahrhundert zu besorgen hatte: das Lied volkstümlich zu machen, und anderes mehr hätten hierzu genügend Material geliefert. Bei der Erwähnung Gräfes mußte darauf hingewiesen werden, daß er bedeutende Komponisten zur Mitwirkung in seiner Liedersammlung heranzog; die Verfasserin behandelt diesen wichtigen Umstand viel zu nebensächlich. Auch daß sich Dichternamen von gutem Klang in der Gräfeschen Sammlung finden, ist nicht ohne Bedeutung. Übrigens fehlt auch bei der Beurteilung Krause-Rammler der große Gesichtspunkt: trotz aller unleugbaren theoretischen Vorteile ist sie eine künstlerische Rückbildung. Philipp Sack ist nicht eingehend genug gewürdigt: die Wucht seiner Klavierbegleitung, seine reife Rhythmik, die große Anlage des Ganzen mußten stärker betont werden. Dagegen sind die Ausführungen über J. A. P. Schultz sehr gut. Das achte Kapitel hätte einen einheitlicheren Eindruck gemacht, wenn die Verfasserin die Stellung der Klassiker zum Liede überhaupt behandelt hätte. Sie konnte die Geschichte des Liedes von Bach bis Beethoven in diesem Sinne andeuten; so wäre ihr dann auch nicht der Umstand entgangen, daß

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das wuchtige Pathos Glucks auf viele der kleinen Lieder komponierenden Talente starken Einfluß gehabt hat. Auch vergißt die Verfasserin, daß Haydns Verdienst, das er in der Geschichte des Liedes hat, in den instrumentalen Vor- und Nachspielen, den ersten vor Beethoven, zu suchen ist. Mozarts „Veilchen" hätte eingehend analysiert werden müssen; auch fehlen einige Lieder, die für Mozart ganz besonders charakteristisch sind: der reizende „Zauberer", das allerliebste Rokokostückchen „Mädchen pflegen stets zu naschen" und andere mehr. Zwischen Mozart und Beethoven schiebt die Verfasserin Reichardt und Zelter ein und behandelt des ersteren Leben unverhältnismäßig ausführlich; dagegen ist das Reichardtsche Liedwerk viel zu kurz weggekommen. Auch hier drängt sich wieder die Frage auf, warum keines von den Reichardtschen Goetheliedern analysiert worden ist, um Beispiele von dem Stil Reichardts zu geben. Die Geschichte einer Kunstform muß aus solchen Spezialfällen die großen Bögen und Kurven der geschichtlichen Entwickelung zu konstruieren suchen; mit allgemeinen Redensarten ist hier nicht viel getan. Daß Zelters Melodieen natürlicher empfunden sein sollen als die Reichardtschen — das ist nun freilich sehr Geschmackssache, wie ich denn überhaupt die Vorliebe der Verfasserin für den groben, rückständigen und sich jedem aufstrebenden Talent boshaft in den Weg stellenden Zelter, der Goethes musikalisches Urteil so ungünstig beeinflußt hat, nicht teilen kann. Die Bemerkung auf Seite 348, daß Schuberts Männerchöre leicht sanglich seien, trifft nicht zu. Die Verfasserin sollte nur einmal einen größeren Schubertschen Männerchor einstudieren: da würde sie ihr blaues Wunder erleben. Von Zumsteeg entwirft sie ein sehr hübsches Bild, das auch in die Kulturgeschichte hineinwächst. Auch gibt sie hier bei der „Morgenphantasie" das Beispiel einer guten Analyse. Auf Seite 365 findet sich wieder eine ganz seltsame Bemerkung: Weber habe sich als dramatischer Komponist an die heitere Genußfröhlichkeit der Hörer gewendet! Das ist doch wohl ein totales Mißverstehen des künstlerischen Charakters von Weber. Auch mit der Beurteilung Beethovens kann ich mich nicht ganz einverstanden erklären; „Adelaide" ist mir zu oberflächlich behandelt. Die Bemerkung auf Seite 375, daß Beethoven der Goetheschen Lyrik in Mignons „Nur wer die Sehnsucht kennt" nicht ganz gerecht werde, kann ich nicht unterschreiben. Das neunte Kapitel befaßt sich mit Schubert und entwirft von dessen Schaffen und Leben ein sehr hübsches abgerundetes und klares Bild; besonders die Ausführungen über die Müllerlieder sind gut und getragen von feinem Verständnis; nur bei der Beurteilung der Heineschen Lieder speist uns die Verfasserin wieder mit allgemeinen Redensarten ab; welcher Art waren denn die Neuerungen, die Schubert hier fand? Die Antwort mußte an der Hand von Beispielen (der „Doppelgänger") erfolgen.

Mendelssohn, der mit Schumann im zehnten Kapitel behandelt wird, ist sehr gut weggekommen. Bei seinem Leben, seiner Phantasie und seinen Charaktereigenschaften hält sich die Verfasserin länger auf, als es für die Tendenz des Buches notwendig ist. Dagegen fehlt die Hauptsache bei der Charakterisierung seines Liedes: daß Mendelssohn der Vollender und das Ideal der Berliner Schule war. Auch Schumanns Leben wird sehr eingehend behandelt; aber das läßt sich immerhin noch rechtfertigen, da bekanntlich Schumanns Liederkompositionen aufs engste mit seiner Liebe zu Clara zusammenhängen. Freilich, vom eigentlichen Wesen der Schumannschen Lyrik weiß uns die Verfasserin recht wenig zu sagen. Der einzige Satz, der näher darauf eingeht, ist Bischoffs „Deutschem Lied" entnommen. Beispiele von der Art der Schumannschen Klavierbegleitung, die Selbständigkeit derselben, das Verhältnis der Singstimme zu ihr, das Verhältnis des Komponisten zum Text, die Bedeutung der Nachspiele — alles das fehlt. Und das ist sehr bedauerlich. Den Meistern der Ballade wird ein eigenes Kapitel gewidmet. Loewe und Plüddemann werden eingehend charakterisiert, aber es fehlt auch hier wieder an großen Gesichtspunkten und an der Darstellung des Verhältnisses beider zueinander.

Das Wesen von Robert Franz und Jensen ist nicht scharf genug gezeichnet. Die Verfasserin ist nicht imstande, die Entwickelungsfäden, die von dem einen zu dem anderen führen, aufzusuchen und klarzulegen. Auch das Bild, das sie von Brahms entwirft, ist sehr unbestimmt und wenig scharf umrissen. Sie hätte die vorzüglichen Aufsätze, die Kretzschmar im „Musikalischen Wochenblatt" über Brahms veröffentlichte, studieren müssen. Sie hätte an der Hand von Beispielen nachweisen müssen, wie Brahms seine melodischen Linien entwickelt, wie er durch seine Harmonik gewissen Stimmungen des Gedichts nachgeht, wie er bescheiden, aber doch ungemein feinsinnig kleine Tonmalereien anbringt. Von der Brahmsschen Harmonik, die bekanntlich aus dem reichen Quell alter und mittelalterlicher Musik gespeist wird, weiß sie gar nichts zu sagen; die wundervolle Art des Meisters, alte Volkslieder neu und doch ganz pietätvoll und stilgemäß zu bearbeiten, ist ihr völlig entgangen, und doch liegen auf diesem Gebiet eine ganze Menge guter Spezialarbeiten vor, die sie wohl gelesen hat (allerdings vermisse ich das Brahms-Buch von Pauli), die sie aber offenbar nicht zu verwerten wußte.

Ein seltsamer Anachronismus fiel mir auf. Verfasserin sagt, daß Cornelius und Ritter die Wagnerschen Prinzipien zuerst durchgeführt hätten — und doch behandelt sie Wagner und Liszt erst in einem späteren Kapitel. Auch bei der Besprechung von Cornelius und Ritter wieder zu viel Biographisches und zu wenig Eingehen auf den Kern der Sache; mit Stichworten, wie überschwenglich, stimmungsvoll, gläubige Frömmigkeit usw., kommen wir aber dem Kern der Sache nicht näher!

Bei der Besprechung des modernen Liedes geht Verfasserin sehr vorsichtig zu Wege; sie will nur persönliche Ansichten oder die berühmter Zeitgenossen anführen. Aber es kommen hier zum erstenmal Bemerkungen allgemein kulturhistorischen Inhalts in größerem Maße, und das soll dankbar anerkannt werden. Eine Zergliederung der Wagnerschen Lieder wäre nicht uninteressant gewesen. Die Behauptung, daß Liszts Wirken auf dem Gebiet des Liedes

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nur einen gewissen Einfluß gehabt habe, ist falsch. Das für Liszt ungemein charakteristische Lied „Die Loreley“ fehlt.

Bei dem Kapitel über Hugo Wolf vermisse ich jede Selbständigkeit; hätte Verfasserin für die Aussprüche Kleefelds, Decseys, Louis' usw. wenigstens klingende Beispiele angeführt! Der enge Zusammenhang, der Wolf an die Romantiker fesselt, hätte sich aus den Jugendliedern leicht nachweisen lassen. Besser und eingehender werden die Mörike- und Eichendorff-Lieder besprochen.

In dem Kapitel, das sich mit Strauß, Reger und Pfitzner befaßt, möchte ich hinter mehrere Behauptungen große Fragezeichen setzen. Strauß sei in seinen Melodieen sinnlich berückend? Der „Traum durch die Dämmerung“ sei die Erfüllung alles dessen, was Schubert angebahnt habe? Das Lied „Für 15 Pfennige“ sei allerliebst? Was aber Verfasserin über Reger sagt, ist gut, wenn auch sehr vorsichtig ausgedrückt.

Das letzte Kapitel, das sich mit den modernen Liederkomponisten befaßt, ist sehr ungleich; manche bedeutende Talente sind zu schlecht weggekommen, anderen, über die man zur Tagesordnung übergehen könnte, sind ganze Seiten gewidmet. Der Stil des Buches ist im großen Ganzen schwunglos und nüchtern, stellenweise sogar anfechtbar: „Das Hohnlächeln der scheinbar zufrieden sein sollenden Arbeiterseele“ auf Seite 557, oder „Der allgemeine Überblick der [!] modernen Liederkomponisten“, oder Satzungeheuer wie Seite 351: „Das Melodische . . . wie es . . . welches . . .“ klingen mir noch in den Ohren. Einige Druckfehler werden sich leicht ausmerzen lassen. Dr. Max Burkhardt

201. **Karl Dittersdorfs Lebensbeschreibung.** Seinem Sohne in die Feder diktiert. Zum erstenmal neu herausgegeben von Dr. Edgar Istel. Mit einem Bildnis Dittersdorfs. Verlag: Philipp Reclam jun., Leipzig 1909. (Mk. 0.40.)

Die Neuausgabe von Dittersdorfs Autobiographie ist aus doppelten Gründen mit Freuden zu begrüßen: nicht nur weil ihr Autor ein begabter und interessanter Künstler war, sondern auch weil sie ein prächtiges Kulturbild darbietet aus den Zeiten Friedrichs des Großen und Friedrich Wilhelms II. in Berlin und Maria Theresias und Josefs II. in Wien. Es ist ein höchst abwechselungsreiches und zum Teil abenteuerliches Leben, das der Komponist der einst so berühmten und beliebten Singspieloper „Doktor und Apotheker“ geführt hat. Not und Erniedrigung hat er ebensogut kennen gelernt wie Reichtum und Auszeichnungen. Sein Musikerberuf hinderte ihn nicht, ein hoher Forstbeamter und sogar Amtmann zu werden; am Geldmachen lag ihm ebensoviel als an seinem Künstlerruhm. Ja, eine hohe gesellschaftliche Position ging ihm über seine größten künstlerischen Erfolge. Von seinem musikalischen Schaffen imponierte ihm selbst am meisten die Schnelligkeit und Sicherheit, mit der er Aufträge ausführte. Aber auch von seiner Virtuosität auf der Geige spricht er mit großer Genugtuung, besonders wenn es ihm gelingt, Geigern von Weltruf ebenbürtig zu gelten oder diese gar auszustechen. Das größte Glück bot ihm aber kein künstlerischer Erfolg, sondern der Umstand, daß er in den Adelsstand versetzt wurde. Den Tag, an dem das geschah, nennt er den glücklichsten seines Lebens. Das Buch ist interessant und amüsant zugleich geschrieben; und jeder Leser, auch der musikalische Laie, wird es mit Vergnügen und einem gewissen Behagen lesen. Vieles Episodische und Anekdotische hat der Herausgeber gestrichen, vielleicht sogar allzu vieles: denn gerade was neben der Lebenshandlung herläuft und diese umrahmt, ist besonders charakteristisch und nur in musikalischer Hinsicht teilweise überflüssig. Viele Musikfreunde dürfte übrigens die in der Autobiographie enthaltene Beschreibung des päpstlichen Ordens vom Goldenen Sporn interessieren, nach dessen Verleihung sich Gluck stets als „Ritter“ bezeichnete, und den Mozart schon als Knabe erhielt. Dittersdorf hatte ihn auch. Der Orden verlieh doch mehr Vorrechte, als man vermutet. Seine Inhaber hatten im Vatikan und im Lateran die gleichen Rechte wie die päpstlichen Kammerherren und durften z. B. frei und unangemeldet in den päpstlichen Schlössern einhergehen, woraus gewiß nicht nur gesellschaftliche, sondern auch andere Vorteile gezogen werden konnten. Kurt Mey

202. **Gottfried Galston:** Studienbuch. Verlag: Bruno Cassierer, Berlin 1910. (Mk. 7.—.)

Der bekannte Pianist hat in diesem Buche seine Studien an ausgewählten Werken von Bach, Beethoven, Chopin, Liszt und Brahms veröffentlicht. Der Gedanke ist gewiß sehr gut; ein Spieler, der eine reichliche Folge größter Werke aus der Klavierliteratur in den Konzertsälen unserer Großstädte zum Vortrag zu bringen vermag, muß eine beträchtliche Summe von Überlegungen daran gewendet haben. Mich hat es sehr interessiert, einmal bestätigt zu finden, woran solch ein Virtuose beim Studium der Werke vor allem denkt. Galstons Buch zeigte mir, was ich bereits wußte, daß seine Überlegungen vorwiegend, ja fast ausschließlich auf technische Probleme hin orientiert sind. Wohl neun Zehntel des Buches handeln nur von solchen Fragen der technischen und klanglichen Ausgestaltung. Nun könnte man allerdings mit ihnen allein schon bequem fünf solcher Bücher füllen, ohne diese Probleme schon erschöpft zu haben. So wichtig sie aber auch sind, weit wichtiger sind doch die Fragen nach der musikalischen Gestaltung, ich meine die Fragen der musikalischen Sinngliederung. Ihrer tut jedoch der Verfasser fast nie Erwähnung. Es zeigt sich damit leider, was auch aus seinen pianistischen Vorträgen zu erkennen war, daß Galston wohl ein achtunggebietender Techniker ist (deren es aber heut all zu viele gibt), daß er aber als musikalischer Gestalter nichts Besonderes zu geben weiß. Die von ihm interpretierten Werke stecken voll der schwierigsten, interessantesten rhythmischen Probleme. Galston gedenkt ihrer mit keinem Worte, weil er sie überhaupt nicht sieht, und wo er eines solchen Punktes ganz selten einmal flüchtig Erwähnung tut, da zeigt sich, welch sonderbare Vorstellungen von der Sinngliederung den Pianisten beherrschen. Es ist keine Übertreibung, wenn ich sage, es gibt zwei Gattungen Menschen: die einen (in geringer Zahl) hören die Musik als eine Sprache, in der es Worte und Sätze gibt, die meisten hören

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sie als Geräusch oder Tonkombinationen, die in ihnen unbestimmte oder auch bestimmtere Gefühle wachrufen. Zu diesen gehört offenbar auch Galston. Dem Musiker erster Art sagt das Buch nichts Positives, dem Techniker gibt es viele nützliche Winke, vor allem bei Chopin und Liszt.

Hermann Wetzel

203. **Andreas Moser:** Joseph Joachim. Ein Lebensbild. Neue Ausgabe. Verlag: Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin. (Mk. 8.—.)

Zur Feier der 60jährigen Künstlerschaft Joachims hat Moser, sein langjähriger Mitarbeiter, eine recht gelungene Biographie des großen Künstlers und bedeutenden Menschen geliefert. In völliger Neubearbeitung und großer Erweiterung liegt das Buch jetzt vor uns. Ich stehe nicht an, ihm einen hervorragenden Platz in der musikalisch-biographischen Literatur anzuweisen. Es ist durchaus erschöpfend, glänzend geschrieben und keineswegs ein bloßer Panegyrikus. Daß der Verfasser, der wohl etwas zu gern von seinen eigenen Erlebnissen mit Meister Joachim spricht, in der glücklichen Lage war, vor Beendigung der Neubearbeitung den inhaltsreichen Briefwechsel zwischen Brahms und Joachim herauszugeben, ist dieser Biographie sehr zustatten gekommen. Sie ist auch ein wichtiger Beitrag zur Musikgeschichte von Hannover und Berlin. Aufgefallen ist mir, daß der Verfasser das Brahmssche Violinkonzert nicht sonderlich liebt und daß er dem Bruchschen g-moll Konzert nicht seinen gebührenden Platz neben dem Mendelssohnschen anweist. Seine Exkurse über die Reorganisation der Hochschule gehören wohl nicht in diese Biographie.

Wilhelm Altmann

MUSIKALIEN

204. **August von Othegraven:** „Georg von Fronsperg." Zwei Gesänge für Männerchor. op. 39. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Partitur zusammen Mk. 3.—, Chorstimmen je Mk. 0.20 und 0.30, Instrumentalstimmen zu No. 2 Mk. 0.60.)

Othegraven hat hier mit gutem Gelingen versucht, zwei alten Landsknechtsreimen aus „Des Knaben Wunderhorn" eine musikalische Untermalung zu geben, ähnlich der, die sie im 16. Jahrhundert haben mochte. Ob und wie weit er dabei altes Material benutzt, steht außerhalb meiner Kenntnis. Jedenfalls geht er bewußt archaisierend vor. Oft bewegt sich der ganz primitive Gesang in den allereinfachsten Intervallschritten, auch die Terzenlosigkeit der Schlüsse ist zum Teil gewahrt. Besonders interessant ist die Behandlung, die der bekannte Trommelreim auf die Paviaer Schlacht erfährt. Von der Erwägung ausgehend, daß es sich in den vielgestaltigen, zerrissenen Verszeilen dieses Landsknechtsliedes offenbar um quodlibetartig aneinandergereihte Textunterlagen zu allerlei Trommelsignalen handle (ähnlich wie unser Musketier heute seine scherzhaften Signaltexte, „Kartoffelsupp'" und derlei hat), läßt Othegraven seinen Chor zur Begleitung einer großen und einer kleinen Trommel — ich würde eine Rührtrommel für richtiger halten — allerlei rhythmisch vielgestaltige, harmonisch höchst einfache Gebilde vorbringen. Die Wirkung muß bei guter Ausführung nicht übel sein.

205. **Franciscus Nagler:** Aus Karl Stielers „Wanderzeit". Acht Lieder für gemischten Chor. op. 57. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Partitur je Mk. 0.80, Stimmen je Mk. 0.20.)

Chöre im Liedertafelstil von vorgestern, meist ganz brav gearbeitet, aber nicht mit einer Note vom ausgefahrenen Gleise ältester Konvention abweichend, dabei reichlich weich und süßlich. Ihre Notwendigkeit ist schwer einzusehen.

206. **Joseph Haas:** Drei Gesänge nach Gedichten von Martin Greif für Männerchor. op. 17. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Partitur je Mk. 0.80, Stimmen je Mk. 0.20.) — Drei heitere Lieder für vierstimmigen Männerchor. op. 26. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich. (Partitur je Mk. 0.80 und 1.—, Stimmen je Mk. 0.15 und 0.20.)

Zwei von den sechs Liedern heben sich von den übrigen ab: „Das zerbrochene Krüglein", op. 17, No. 1, das einen schlichten empfindungsvollen Volkston festhält und dabei doch in der Harmonik immer gewählt bleibt, und „Der Geworbene", op. 17, No. 3. Diesem letzteren Chor kann man freilich vorwerfen, daß der Ton vielleicht etwas zu weich ist und daß der Gegensatz, den die beiden schönen Strophen Martin Greifs enthalten, musikalisch nicht zum Ausdruck kommt. Die übrigen Gesänge stehen im braven Durchschnitt der Männerchorproduktion. Hier und da stören nicht gerade geschickte Textwiederholungen und -zerrungen und ein paar harte Linien der Melodieführung.

Dr. Ernst Neufeldt

207. **Denkmäler der Tonkunst in Österreich.** XVII. Jahrgang. Johann Josef Fux: „Costanza e Fortezza". Verlag: Artaria & Co., Wien 1910.

Der Band bringt ein Werk von Fux zur Kenntnis hoffentlich recht weiter Kreise, das geeignet ist, die Ansichten von des großen Kontrapunktikers Befähigung zur dramatischen Komposition nicht unwesentlich zu revidieren. Egon Wellesz hat eine sorgfältig gearbeitete Einleitung für den Band geschrieben und die Bearbeitung selbst mit Gewissenhaftigkeit und Fleiß vorgenommen. Die Gründe für die breite Fassung der Einführung in Fuxens Werk ergeben sich von selbst, wenn man sich der Wichtigkeit dieser Oper für die geschichtliche Entwickelung der ganzen Gattung und des Umstandes bewußt ist, daß über Fux, den Opernkomponisten, das Urteil bisher keineswegs in allen Zügen sicher fundiert war. Über das rein und ausschließlich Musikhistorische hinaus darf aber Wellesz' Arbeit Anspruch auf allgemeineres Interesse erheben: sie gibt uns ein mit Eindringlichkeit und Verständnis für das Wesentliche geschriebenes Kulturbild aus dem Jahre 1723, dem der Aufführung von Fuxens Werk, das zur Feier des Geburtstages der Gemahlin Karls VI. in Prag mit wahrhaft verschwenderischer Pracht gegeben wurde. Die Tatsache selbst ist durch Quantz bereits bekannt geworden, von dem sie Burney übernahm. Freilich war der Aufwand viel größer, als diese Angaben mitteilten. Es ergibt sich das aus inter-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

essanten statistischen Mitteilungen des Herausgebers. Von hohem Interesse sind die dem Bande beigegebenen, prachtvoll ausgeführten Abbildungen von Dekorationen u. a., die einen ungefähren Begriff von der geradezu verblüffenden Pracht der Inszenierung der Oper geben. Es verbietet sich von selbst, dem Herausgeber durch seine von Sachkenntnis und Verehrung für Fux zeugenden Ausführungen zur Erläuterung des Opernstiles des Meisters zu folgen. Man wird bei näherer Bekanntschaft mit der Musik selbst, über deren Wesen sich auch Köchel und Adler bereits ausgelassen haben, manches Vorurteil gegen den ehrwürdigen Meister, der der Gegenwart fast nur als eine Art von Fossil, als die Verknöcherung durch Gelahrtheit und Formalismus bekannt ist, fahren lassen dürfen: schlingen sich doch von seiner Kunst auch leicht erkennbare Fäden zu der uns vertrauten Welt Haydns und Mozarts. Wilibald Nagel

208. **Paul Krause:** Moderato maëstoso und Adagio für Orgel (1. und 2. Satz aus der Sonate op. 5). Verlag: Carl Klinner, Leipzig. (je Mk. 1.50.)

Krauses Orgelsonate g-moll liegt nunmehr vollständig vor. Was wir von seiner Passacaglia mit Doppelfuge (siehe „Musik" X, 4) zu sagen hatten, wird im wesentlichen bestätigt und dahin ergänzt, daß Krause mit weniger ausgedehnten lyrischen Formen mehr Glück zu haben scheint als mit größeren, zu deren organischer Entwickelung die Gestaltungskraft zurzeit noch nicht ausreicht. Das Adagio ist am meisten abgerundet und enthält manche recht gutklingende Stellen von charakteristischem Ausdruck. Hingegen finden sich im ersten Satze höchst unschöne Querstände und Kakophonieen (von „Dissonanzen", dem unentbehrlichen Salze aller Musik, kann man hier gar nicht mehr reden). Von dem Bestreben geleitet, absolut Neues und Originelles zu bringen, verfällt Krause leicht in eine geschraubte Ausdrucksweise, die ein geläuterter Geschmack vermeidet. In einem gewissen Widerspruch stehen ferner die vielen Orgelpunkte und die sehr unruhige Rhythmik der oberen Stimmen. Am musikalisch wertvollsten ist das offenbar Fährmann nachempfundene Seitenthema in Dur (S. 6 und 13), während das Hauptthema weniger eindrucksvoll bleibt. Die sonst noch auftretenden Themen gefährden die Einheitlichkeit und straffe Entwickelung: Beschränkung wäre hier ein Mehr gewesen. Falls Krause sein unverkennbar ernstes Wollen solchen Vorwürfen zuwendet, die seiner Beanlagung entsprechen, so dürften für ihn Früchte des Erfolges nicht ausbleiben.

209. **Paul Claußnitzer:** Zehn Choralvorspiele für Orgel. Werk 26. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Zwei Hefte zu je Mk. 1.50.)

Claußnitzer, der schon mit seinen „Hundert Choralvorspielen" die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken wußte, bietet auch in diesen neuen Heften merklich über dem Durchschnitt stehende modern empfundene Kirchenmusik, kleine in sich abgeschlossene Stimmungsbilder in sorgsam ausgefeiltem Satze, auf die wir nachdrücklich empfehlend hinweisen möchten. Nicht weniger als der praktische Organist wird der Kunstjünger von diesen Vorspielen Nutzen haben als empfehlenswerten Mustern nicht lediglich kontrapunktischer Bearbeitungen.

210. **Bruno Wick:** Drei Tonstücke für Harmonium (Orgel). Werk 1. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 1.50.)

Der Eigenart des Harmoniums mehr entsprechend als der der Orgel verdienen diese gutklingenden kleinen Stimmungsbilder einen Platz unter den Noten für gediegene Hausmusik. Wagnersche Klänge sind nicht ohne Einfluß gewesen, wenn auch nicht in Form von Zitaten hier wiederzufinden. Im ganzen wird man diesem op. 1 Worte der Ermunterung nicht versagen. Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

211. **Martin Frey:** Fünf neue Kinderlieder mit Klavierbegleitung. op. 29. (Mk. 1.—.) — Lieder fürs Haus. op. 16, 17, 18. (Mk. 1.20.) — Soldatenlieder für kleine Rekruten. op. 28. (Mk. 1.20.) — Allerlei Neck- und Liebeslieder. op. 30. (Mk. 1.60.) Verlag: Steingräber, Leipzig.

Der „Kunstwart" schreibt über die „Lieder fürs Haus" folgendermaßen: „Mögen diese Bearbeitungen der anspruchslosen Volksreime, denen das leichte Kleid der Kanonform so natürlich ansteht, in diesem Gewande vielen willkommen sein." Diesem Wunsche kann man sich voll anschließen, nicht nur, was die reizenden Lieder fürs Haus, die sowohl ein-, zwei-, drei- und vierstimmig gesetzt sind, anlangt; auch die übrigen Gaben verdienen infolge ihrer schlichten, natürlichen, in unserer Zeit ganz besonders wohltuenden Art die weiteste Verbreitung. Es ist Hausmusik im besten Sinne des Wortes, die jedem noch nicht angekränkelten Menschen, der Sinn für kindlich-naives Empfinden besitzt, helle Freude bereiten muß. Die mehrstimmigen Lieder dürften sich auch vorzüglich für pädagogische Zwecke eignen. Carl Rorich

212. **M. Wellhausen:** Drei Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn" für eine mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg. (No. 1 Mk. 1.20, No. 2 Mk. 1.80, No. 3 Mk. 0.60.)

Drei alt-poetischen Weisen angepaßte Liedchen. No. 1: „Gedankenstille" ist etwas mager ausgefallen, No. 2: „Ach, was hilft ein Blümelein" ist das wirkungsvollste, und No. 3: „Wassersnot" das anspruchsloseste, aber nichtsdestoweniger das vollkommenste, obgleich der eigenartigen Schönheit des Wortes ein aparter Ton besser entsprochen hätte.

213. **Tito Robelt:** „Prélude brillant" (Mk. 1.80), „Trois croquis pittoresques" (Mk. 2.50), „Bolero de Concert" (Mk. 2.—), „Deux Mazurkas" (Mk. 2.—), „Deux poèmes fugitifs" (Mk. 2.—), „Six poesies musicales" (Mk. 2.50). Pour Piano seul. Verlag: Carisch & Jänichen, Mailand.

Durchweg mit vorzüglichem Geschmack und echt klavieristischem Geist gearbeitete Salonstücke für die mittlere und höhere Stufe. Allen Klavierlehrern, die von ihren Schülern um „leicht Verständliches und doch Gefälliges und Wirksames" angegangen werden, seien diese Sachen empfohlen. Daß von Romanen in diesem Genre weit Vorzüglicheres als in Deutschland geleistet wird, ist eine Tatsache, die immer deutlicher erkennbar wird.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

214. **Richard Franck:** Konzert für Klavier mit Orchester. op. 50. Ausgabe für zwei Klaviere. (Mk. 7.—.) — Sonate (Des-dur) für Pianoforte. op. 51. (Mk. 3.—.) Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Es wäre unangebracht, dieses von einem ausgezeichneten Musiker geschriebene Konzert denjenigen Pianisten zu empfehlen, die dem Publikum mit einer neuen großangelegten Arbeit einen rein künstlerischen Genuß bieten wollen; dazu ist die eigentliche Kunst in diesem Werke zu wenig Seelenprodukt. Die Haupt- und Nebenthemen in allen drei Sätzen sind alle etwa so, wie man sie im allgemeinen von einem Klavierkonzert erwartet: sie sind eben normal-typisch, ohne etwas Bestimmtes, Suggestives zum Ausdruck zu bringen. Am besten wird sich der erste Satz mit dem reizvollen zweiten Thema und den gemächlichen Triolen im Orchester ausnehmen. Gute Musik im technischen Sinne ist alles: dem Klavierspieler sind die mannigfaltigsten Gelegenheiten zur Entfaltung der Brillanz wie der feineren Ausdrucksweisen geboten, und das Orchester unterstützt den Solisten aufs trefflichste. Im rechten Rahmen dargeboten, dürfte sich demnach dieses neue Klavierwerk viele Freunde erwerben. — Auch in der Sonate ist der erste Satz der weitaus beste und persönlichste. Er verpflichtet den Komponisten zu einem schönen Werk, aber der zweite Satz, „Der Harfenspieler" genannt, ist nicht viel mehr als eine nett gelungene Spielerei, und der dritte Satz mit einem an alte Fugenmotive erinnernden Thema gehört organisch nicht zum Ganzen. Man hat das Gefühl: der Autor hatte nach dem ersten Satz nichts mehr zu sagen.

215. **Victor August Loser:** Drei Lieder. op. 9. (Mk. 2.50.) — „Der Zauberlehrling." op. 14. (Mk. 3.—.) — Vier Lieder und Balladen von Goethe. op. 15. (Mk. 3.—.) Verlag: C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, Leipzig.

Der Komponist versucht sich an zum größeren Teil längst vertonten klassischen Texten. Nun ist es billig zu sagen: Schubert, Loewe u. a. haben diese Sachen bereits viel schöner gemacht. Hier aber muß man so sagen, weil der Komponist ganz im soliden Stile der Meister schafft, allerdings mehr im Loeweschen großzügig-dilettantischen, als im inspirativen Schuberts. Da liegt nun die Gefahr nahe, daß die allbekannten liebgewonnenen Weisen durch die neuen hindurchklingen, ja mit ihnen sich zum Teil vermischen und dadurch den Hörer beunruhigen. Etwas anderes ist es, wenn Stil und Stil einander gegenübertreten: da steht Individualität neben Individualität; das ist aber hier leider — denn die technische Arbeit verrät den trefflichen Musiker — nicht der Fall. Trotzdem aber dürfte manches Stück, so z. B. „Der Zauberlehrling", in jedem Konzert eine bemerkenswerte Nummer abgeben. Arno Nadel

216. **Wilhelm Kienzl:** Fünf Gesänge für eine hohe Singstimme mit Klavier. op. 82. Schuberthausverlag, Wien und Leipzig. (je Mk. 1.20.)

Leidenschaftdurchglüht ist „Liebesorakel", das durch die verschiedenartig bewegte Begleitung mehr wirkt als durch die ziemlich matte Singstimme. Nur der Schluß des Gesangs erhebt sich vom Wiedereintritt des ersten Tempos an zu größerer Eindringlichkeit, und in der abschließenden, liebesbangen Frage klingt das Ganze bedeutsam aus. Gemeinsam ist allen Liedern dieser Sammlung der schon früher bei Kienzl zu beobachtende Zug, daß er durch eine bestimmte Begleitfigur, die einen Gesang ganz durchzieht, diesem eine schon äußerlich fühlbare Einheitlichkeit verleiht, ein Verfahren, das zuerst Schubert in so unvergleichlicher Weise angewendet hat. Während dieser aber auf solchem Untergrunde seine reichen melodischen Gebilde kühn, frei und verschwenderisch aufbaute, scheint es, als ob Kienzl sich bei der Ausgestaltung der Gesangstimme durch jene bestimmten Figuren mehr oder minder behindert fühle. Das tritt deutlich in dem zweiten Gesang „Die Sterne" zutage, und läßt sich fast bei allen Stücken bemerken, selbst bei dem von flammender Begeisterung erfüllten „Hinauf", dem tiefinnerlichen „Genesung" und dem sinnend ernsten „Rosenduft". Was diesen Liedern aber ihren Wert inmitten der überreichen Produktion verleiht, ist die sichere Art, mit der der Komponist die Dichtungen erfaßt. Da ist kein unsicheres Umhertasten, kein scheues Suchen nach absonderlichen Effekten, kein Schwelgen in sinnlich-übersinnlichen Harmonieen — nein, Kienzl bietet überall ehrliche, echte Musik, wenn er sich selbstverständlich auch die Details der modernen Schreibweise gelegentlich zunutze macht.

217. **Tor Aulin:** Drei Gedichte von Tor Hedberg für eine Stimme und Klavier. op. 24. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (Mk. 1.60.)

Das erste Stück dieses Heftes „Serenade aus Giorgione" leidet unter einem erklärlichen Zwiespalt zwischen Absicht und Ausführung. Der Komponist bemüht sich, den venetianischen Ton zu treffen, und dies gelingt ihm mit der lautenähnlichen Begleitung auch recht gut, aber der Gesangsmelodie fehlt der italienische Schmelz, der dem Nordländer eben mangelt. Zu beanstanden, auch wenn man sonst nicht an der Regel klebt, sind die offenen Quinten in der rechten Hand (S. 3 unten und S. 4 oben), da sie tatsächlich unschön klingen. In „Leben und Tod" ist der Ton des phantastischen Spinnerliedes gut getroffen. Die durchlaufende schnurrende Figur der rechten Hand ist sehr charakteristisch, die Singstimme paßt mit ihrer Melodik und Rhythmik sich dem Gedichte gut an, nur könnte das Ganze vielleicht etwas gespenstischer in der Harmonik sein. Jedenfalls aber ein Lied, das bei entsprechender Ausführung seine Wirkung nicht verfehlen kann. Das dritte Lied „Am Meer" ist eine musikalische Naturschilderung von nicht geringer Stimmungsgewalt, in dem die geschickte Beibehaltung einer rhythmischen Floskel der Begleitung besondere Eindringlichkeit verleiht. Die Singstimme ist hier mit offenbarer Absicht sehr ruhig, oft monoton gehalten.
F. A. Geißler

218. **A. Kouznetzoff:** Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. op. 17. Verlag: P. Jurgenson, Moskau und Leipzig.

Ein schönes, klares und durchsichtiges, echt quartettmäßiges, melodieenreiches Werk, das nicht bloß im Finale (Allegro pastorale) einen pastoralen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Charakter trägt. Am eigenartigsten ist das Scherzo. In dem Mittelsatz der „Legende“ geht es etwas reichlich unruhig her. Einen spezifisch nationalen Charakter trägt dieses Werk nicht; es sei auch Dilettantenquartetten empfohlen.

219. **Max Reger**: Präludium und Fuge No. 2 g-moll für Violine allein. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (Mk. 2.—.)

Interessant und dankbar, durchaus geeignet, die gleichen vielgespielten Sätze aus der ersten Bachschen Solosonate in Konzerten zu ersetzen.

220. **Rosario Scalero**: 14 Variationen über ein Thema von Mozart. op. 8; Sonate op. 12; Suite in altem Stil. op. 15; Drei Walzer-Capricen. op. 16. – Drei Stücke. Sämtlich für Violine und Klavier (op. 12 Mk. 4.—, sonst je Mk. 3.—). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein geschmackvoller und kenntnisreicher Musiker spricht in diesen Werken, selbst wenn sie wie op. 16 und 17 nur Salonstücke sind, zu uns. Am gelungensten halte ich die aus fünf knappen Sätzen bestehende Suite in E-dur, die ich ebenso wie auch die Walzercapricen zum öffentlichen Vortrag empfehlen möchte. Auch mit den technisch nicht uninteressante Probleme bietenden Variationen, die dem sehr einfachen Mozartschen Thema (Köchel No. 3) eine Fülle anziehender Gedanken abgewinnen, wird man sich gern befreunden. Weniger gelungen scheint mir die Sonate in d-moll; die Erfindungskraft des jungen Komponisten dürfte für die großen Formen noch nicht recht ausreichen. Immerhin weiß er aber Nicht-Alltägliches zu sagen und es auch schön einzukleiden.

221. **Gaetano Pugnani**: Sonate E-dur für Violine und Pianoforte. Für den Konzertvortrag frei bearbeitet von Rosario Scalero. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Diese Sonate, die ursprünglich, wenn ich nicht irre, für Violine und unbezifferten Baß geschrieben ist, hat der Herausgeber mit einer gar zu modernen, auch überladenen Klavierbegleitung versehen; er hat auch eine meines Erachtens viel zu großartige Kadenz hinzugefügt. Aber trotz aller modernen Zutaten hat er den stark zopfigen Charakter des Werkes nicht beseitigen können. Als ein in andern Formen, wie sie sonst üblich sind, unternommener Versuch, eine alte Violinsonate der Gegenwart wiederzugewinnen, verdient aber auch diese Ausgabe Beachtung.

222. **Bernhard Molique**: Drei Kadenzen zu Beethovens Violin-Konzert. Verlag: Albert Auer, Stuttgart. (Mk. 1.—.)

Aus dem Nachlaß Moliques, dessen Kompositionen heute über Gebühr in Vergessenheit geraten sind, trotzdem einige auch eminenten pädagogischen Wert haben, sind jetzt diese Kadenzen herausgegeben worden. Sie haben den großen Vorzug der Kürze, sind durchaus violingemäß und dem Stile des Beethovenschen Konzerts angepaßt. In dem kurzen Vorwort des Herausgebers Walther Schulz sind die bekanntesten Kadenzen zu diesem Konzert angeführt; nicht erwähnt sind dort die Davidschen und die, wie mir scheint, sehr wenig bekannt gewordenen, für Sarasate komponierten von Saint-Saëns.

223. **Fini Henriques**: Kinder-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. op. 31. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Selbst wenn man der Ansicht ist, daß man Kinder am besten durch die leichteren Werke der Klassiker heranbildet, wird man doch zugeben müssen, daß dieses Klaviertrio durchaus für Kinder geeignet ist: in klarer, übersichtlicher Weise werden gefällige, keineswegs triviale Gedanken verarbeitet, freilich nicht ohne Weitschweifigkeit. Die Violoncellstimme soll eventuell durch Viola ersetzt werden, doch ist dafür keine besondere Stimme gedruckt. Ob ein junger Violaspieler ohne Schwierigkeit sich mit dem Baßschlüssel abfinden wird?

224. **Camille Saint-Saëns**: „La muse et le poète.“ Duo pour Violon et Violoncelle avec Piano. op. 132. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Fr. 7.—.)

Ein sehr dankbares, auch dem Verständnis weiterer Kreise leicht zugängliches Vortragsstück, das die Konzertmeister und Soloviolonecellisten der größeren Orchester gern öfters spielen werden. Die Klavierbegleitung ist nur ein Arrangement der ursprünglichen, allem Anschein nach recht klangvollen, die Solisten in keiner Weise behindernden Orchesterbegleitung.

225. **Renato Brogi**: Trio in Mi minore per Violino, Violoncello e Pianoforte. Verlag: Carisch & Jänichen, Mailand. (Mk. 6.—.)

Dieses dreisätzige Trio ist groß angelegt und bringt bisweilen sehr aparte Klangwirkungen, so in dem schwungvollen Finale und auch in dem in der Hauptsache choralartigen ersten Satz. Aufgefallen ist mir, daß der Komponist gar zu gern an ihm lieb gewordenen Figuren lange festhält, wodurch leicht eine gewisse Monotonie entsteht. Immerhin aber lohnt dieses Trio nähere Beschäftigung.

226. **Hakon Börresen**: Konzert für Violine. op. 11. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen. (Part. Mk. 10.—. Klavierauszug mit Solostimme Mk. 6.—.)

Ein recht dankbares Konzert, dessen drei ziemlich ausgesponnene Sätze unmittelbar ineinander übergehen. Der Solovioline sind kraftvolle Passagen und schöne Gesangsthemen zuerteilt; dabei wird sie nie von dem begleitenden Orchester, dem glanzvolle Tutti überwiesen sind, überdeckt. Überhaupt ist dieses Konzert (G-dur) sehr geschickt gearbeitet.

227. **Gustav Helsted**: Sonate for Violin og Klaver. op. 13. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen. (Mk. 6.—.)

Eine Fülle lieblicher Melodieen durchzieht diese Sonate (A-dur), die gewandte Spieler erfordert. Dabei versteht es der Komponist, seine reizvollen Gedanken durchaus ansprechend auch zu verarbeiten und beide Instrumente gut auszunutzen. Besonders der erste Satz darf als sehr gelungen bezeichnet werden: lautere Schönheit predigt er, kein Mißklang trübt den Eindruck; höchst feinsinnig ist die kleine Coda. Recht originell, auch durch seine Rhythmik, ist der scherzoartige zweite Satz. Das Andante gibt sich großzügig. Weniger eindrucksvoll ist das Finale, obwohl es an sich durchaus nicht unbedeutend ist.

Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Königliches Opernhaus. Die Neueinstudierung von Saint-Saëns' „Samson und Dalila" war wohl nur unternommen worden, um einigen jüngeren Talenten unseres Opernensembles Gelegenheit zur Entfaltung ihres Könnens zu geben. Am vorteilhaftesten präsentierte sich Margarete Ober als Dalila. Sie gehört unstreitig zu den beachtenswertesten Begabungen unter den jüngeren Sängerinnen, besitzt Darstellungsgeschick und echtes Bühnentemperament, scheint auch musikalisch gut beanlagt zu sein. Daß ihr Organ augenblicklich noch nicht tragfähig und robust genug ist, um den Kampf gegen die ungünstige Akustik unseres Opernhauses aufnehmen zu können, erscheint unter diesen Umständen recht bedauerlich. Es steht aber zu hoffen, daß die junge Künstlerin durch kluge Selbstdisziplin dieses Manko vielleicht allmählich noch auszugleichen lernt. Weniger Erfreuliches boten die Herren. Berger befriedigte und überzeugte als Samson ebensowenig wie in den früher gesungenen Partieen. Namentlich im 3. Akt wirkte das rapide Nachlassen der Stimmkraft äußerst störend und regte von neuem den Zweifel an, ob die Umwandlung zum Tenor nicht in letzter Linie doch ein mißglücktes Experiment sei. Noch tiefer standen die Leistungen der Herren Bronsgeest (Abimelech) und Bischoff (Oberpriester). Szenisch wurde nichts Neues geboten, so daß die Bezeichnung „Neueinstudierung" anscheinend nur als Etikett für veränderte Rollenbesetzung gelten sollte. Paul Bekker

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater erholt sich allmählich von den Erschütterungen des Winters. Die energische Führung des neuen Intendanten von Frankenberg macht sich nicht nur in vielen Äußerlichkeiten, sondern auch in manchen Verbesserungen der Oper bemerkbar. Am klarsten bewies dies „Der Widerspenstigen Zähmung" von Hermann Goetz, die dank den Leistungen von Frl. Englerth, May, der Herren Spies, Mansfeld, Favre und Jellouschegg großen Erfolg errang. Durch die treffliche Regieführung des Spielbaritons Herrn Greis erhöhte sich dessen Anwartschaft auf die am 1. Oktober freiwerdende Stelle des Direktors Frederigk. „Undine" gewann in neuer Ausstattung nach den Angaben des Intendanten ganz bedeutend. Hofkapellmeister Riedel hat sich als Abschiedsvorstellung den „Bärenhäuter" von Siegfried Wagner ausgebeten. Ernst Stier

BREMEN: Trotz zahlreicher Wiederholungen hat „Der Rosenkavalier" hier noch nichts von seiner Anziehung eingebüßt, und nach wie vor erzielt er volle Häuser. — Neu einstudiert ging nach mehrjähriger Pause Verdi's „Othello" in Szene, eine Oper, die ihren Platz im Spielplan unserer Bühne nie so recht hat behaupten können. Diesmal sang Alois Hadwiger die Titelrolle; außer ihm verdienen Erich Hunold (Jago) und Erna Hallensleben (Desdemona) besondere Erwähnung. — Neulich verabschiedete sich Karl Mang unter enthusiastischen Kundgebungen im „Waffenschmied". — Von den interessanteren Gastspielen der letzten Wochen hebe ich das von Eva von der Osten als Elsa und Carmen hervor. Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Das Monnaie-Theater entfaltet größte Tätigkeit. Nicht nur, daß die Aufführungen alle bestens vorbereitet sind, sondern auch das Repertoire ist interessant. Puccini's „Manon Lescaut" fand hier viele Freunde, die sich an den süßlichen Melodieen, die nur leider alle denselben Formeln entfließen, erfreuen konnten. Nachhaltiger Erfolg war der Oper nicht beschieden. — Großen Anklang fanden die italienischen Vorstellungen von „Aïda", „La Tosca", „La Favorita" mit den Sängerinnen de Lys, Finzi-Magnini, den Tenören de Pura, Anselmi, dem Bariton Nani. — Eine interessante Uraufführung war die des von Kufferath in Szene gesetzten Berlioz'schen Oratoriums „L'Enfance du Christ". Dieses in der Neuzeit etwas in Vergessenheit geratene feinsinnige Werk des genialen Meisters, das entgegen seinen anderen Werken bei seinem ersten Erscheinen 1854 einen spontanen Erfolg erzielte, dürfte wohl durch die gelungene szenische Darstellung, die man nur zur Nachahmung empfehlen kann, wieder bekannter werden. Kufferath hat das Werk genau, wie es Berlioz hinterlassen, also ohne jede Veränderung in Text und Musik, in Szene gesetzt. Auch die Rolle des Erzählers, der auf einer kleinen Vorbühne auftritt, wurde unverändert gelassen. Die Bilder und Szenen, die sich aus der Handlung ergeben, sind sowohl dramatisch packend, wie hochpoetisch und fesselnd, und die reizende Musik gewinnt dadurch entschieden an Verständnis. Eine weitere Uraufführung — wenigstens in französischer Sprache — war die in Paris als zu schwierig befundene „Feuersnot" von Strauß. Brüssel hat, wie allem Modernen, auch von Anfang an Richard Strauß großes Interesse entgegengebracht, und so hat auch dieses Werk in ausgezeichneter Aufführung sehr gefallen. Die hiesige Kritik ist einstimmig des Lobes voll über das interessante Werk. Sehr hohe Anforderungen werden darin den Chören gestellt, die sowohl in gesanglicher Beziehung als auch durch die dramatische Belebung Hervorragendes leisten. — Ein Wiederbegegnen mit Debussy's „Pelleas und Melisande" war allen Musikfreunden ein Vergnügen. Wenn auch die „Mache" durch die vielen Nachahmer etwas an dem ursprünglichen Interesse eingebüßt hat, so steckt doch in dem Werke so viel Musik, Poesie und Klangzauber, daß es einen hohen Rang in der Kunstgeschichte für immer behaupten wird. Die Klangschönheit unseres Monnaie-Orchesters kommt wohl nirgends zu größerer Geltung als in diesem Werke. Sylvain Dupuis leitete alle diese schwierigen Werke in unermüdlicher, sicherer und feinsinniger Weise. — Nächstens ein Strauß-Zyklus („Salome", „Elektra", „Feuersnot") und mit deutschen Künstlern unter Lohse ein Wagner-Zyklus („Ring", „Tannhäuser", „Lohengrin").
Felix Welcker

DARMSTADT: Von unserem Hoftheater ist und bleibt heuer wenig zu berichten. Die Novitäten der letzten Monate bestanden in der Millöckerschen Operette „Die sieben Schwaben", die sich aber nicht galvanisieren lassen wollten, und Humperdincks „Königskindern", die in Gegenwart des Komponisten guten Erfolg hatten. Gäste waren Paula Doenges, Karl Braun und Heinrich Knote, der beim Publikum viel, bei der Kritik

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

weniger Beifall fand. Einem Wagnerzyklus zu ermäßigten Preisen blieb leider die Anziehungskraft versagt. H. Sonne

DRESDEN: Im Residenztheater erlebte die dreiaktige Operette „Meine Tante, deine Tante“ von Amélie Nikisch ihre Uraufführung mit so großem Erfolge, daß man ihr wohl mit Sicherheit eine gute Bühnenlaufbahn voraussagen darf. Der Komponistin fällt nicht nur etwas ein, sondern sie weiß ihre Einfälle auch hübsch zu gestalten und harmonisch interessanter zu färben, als es sonst bei Operetten Brauch ist. Auch geht ein Zug volkstümlicher Frische durch das Werk, und die rhythmische Lebendigkeit fällt angenehm auf. Im Aufbau der Ensembles und in der Instrumentation verrät sich eine überraschend geschickte Hand. Das Textbuch, das teilweise ebenfalls von der Komponistin verfaßt ist, zeigt neben den landesüblichen Schwächen und Plattheiten doch auch manche hübsche Wendung. Die Neuheit fand unter Carl Witts szenischer und Friedrich Korolanyi's musikalischer Leitung eine sehr lobenswerte Wiedergabe, die ihr volles Teil zum Erfolge beitrug. F. A. Geißler

GRAZ: „Frater Carolus“, Oper in drei Akten und einem Vorspiel von Ludwig Rochlitzer erlebte eine erfolgreiche Erstaufführung. Das Buch ist mit einem gewissen Theatergeschick gemacht, und die Musik zeigt starke melodische und dramatische Begabung. Trotz des Anfängerfehlers (polyphone Belastung, gleichmäßige Dicke des Orchesters) verrät das Werk eine Begabung, der man mit Anteil und Zukunftsglauben folgt. „Finale“, ein Einakter vom Hofkapellmeister Lorentz (Text von Albert Geiger), krankt wohl an dem langatmigen Buch, das die Musik mit harmonischen und instrumentalen Einfällen in einer Weise illustriert, die dem Musiker mehr sagt als dem Publikum. Der Grundgedanke: ein Musiker, der das Ende seines Werkes nicht finden kann, und dem der Tod die Feder aus der Hand nimmt, vertrüge eine gedrängtere Fassung, denn man ist sonst allzu geneigt, das „kein Ende finden können“ dem Komponisten selbst vorzurücken. — Franz Naval veranstaltete als Alfred, Georges Brown und Hoffmann ein Gastspiel, das einen genialen Schauspieler zeigte, der noch Tenor singt. Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Nach den „Königskindern“ erschien der „Rosenkavalier“ und erzwang sich dank der überall fesselnden Instrumentation des großen Farbenkünstlers Richard Strauß und der prächtigen Inszenierung einen starken Erfolg. Wieviel freilich von den lebhaften Beifallsäußerungen auf das Konto der drei mitwirkenden Dresdener Solisten: Eva von der Osten (Rosenkavalier), Margarete Siems (Marschallin) und Minnie Nast (Sophie) zu setzen ist, entzieht sich jeder Berechnung. Unstreitig interessiert Strauß mehr durch die glänzende Orchestrierung als durch Schönheit und Kraft der musikalischen Erfindung. Ohne Frage läßt sich und ließ sich ein großer Teil des Publikums durch seine Farbenmischungen derart blenden, daß es über den rein musikalischen Wert der Gedanken hinwegsieht. Von unseren einheimischen Künstlern trat am meisten Kammersänger Schwarz als „Ochs von Lerchenau“ rühmlich hervor, während die übrigen mehr oder weniger zurücktraten. Hervorragend war die musikalische Leitung Eduard Mörikes, unter dessen Stabe das Orchester Ausgezeichnetes leistete. — Nachzutragen wäre noch die vortreffliche Neueinstudierung von Verdi's „Othello“. Martin Frey

HANNOVER: Unsere Königliche Oper hat auch im März fleißig weitergearbeitet. Am 14. März ging Puccini's „Tosca“ erstmalig in Szene. Der lebhafte Beifall, den die Aufführung fand, galt wohl in erster Linie den ganz vorzüglichen Leistungen der Hauptdarsteller — Gertrud Kappel (Tosca), Franz Battisti (Caravadossi) und Fleischer (Scarpio) — sowie der musikalisch wie szenisch gleich trefflichen Aufmachung, weniger dem Werke selbst, dessen grausiger, abstoßender Inhalt durch die ja sehr wirkungsvolle Musik nicht vertuscht werden kann. — Ende März gab es eine strichlose, zusammenhängende Aufführung des „Ring“, und kurz vorher waren die Straußschen Musikdramen „Elektra“ und „Salome“ teilweise in Neubesetzung und musikalischer Auffrischung in Szene gegangen. Der musikalische spiritus rector aller dieser Werke war Karl Gille, der auch die Einstudierung des zum 25. April in Aussicht stehenden „Rosenkavalier“ in Händen hat. L. Wuthmann

KARLSRUHE: In der Hofoper hat der mit großer Spannung erwartete Straußsche „Rosenkavalier“ seinen erfolgreichen Einzug gehalten und erfreut sich trotz mancher kritischen Ausstellungen und Vorhersagungen in wachsendem Maße der Gunst des Publikums. Die Aufführung unter der hervorragenden künstlerischen Führung von Alfred Lorentz befriedigte sehr, zumal für die Marschallin (Beatrix Lauer-Kottlar), den Oktavian (Margarete Bruntsch) und den Ochs (Franz Roha) durchaus spiel- und gesangstüchtige Kräfte vorhanden waren. Vorher noch ging Wolf-Ferraris liebenswürdige musikalische Eifersuchtskomödie „Susannens Geheimnis“ in Szene, die unter der gleichen Leitung, bei vorzüglicher Besetzung der beiden Gesangspartieen mit Olga Kallensee und Jan van Gorkom ebenfalls warme Aufnahme fand. — Interesse erregte auch der neu einstudierte „Othello“ von Verdi, mit der gänzenden Durchführung der Titelpartie durch Hans Tänzler. — Ein Gastspiel von Cäcilie Rüsche-Endorf als Isolde zeigte die gesanglichen und darstellerischen Fähigkeiten dieser bedeutenden Wagnersängerin im hellsten Lichte. — Als nächste Neuheit wird Hans Pfitzners „Armer Heinrich“ vorbereitet. Franz Zureich

KASSEL: Kurz nacheinander brachte unsere Hofbühne die Erstaufführung von E. Künnekes komischer Oper „Robins Ende“ und die Uraufführung einer neuen Oper Reinhold Hermans „Sundari“. Über erstere sei nur gesagt, daß das, namentlich in den Ensembleszenen schönes schöpferisches Talent und in der Orchesterbehandlung großes Geschick des Autors verratende Werk von Dr. Zulauf mit Liebe einstudiert war und dank den tüchtigen Leistungen aller Ausführenden (Robin — Groß, Katharina — Frau Erhard-Sedlmaier, König — Baldszun, Sheriff — Bartram, Leibschütz — Ulrici, Diener — Warbeck) und einer geschmackvollen Inszenierung freundlichst aufgenommen wurde.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auch Hermans „Sundari“ fand ein sehr dankbares Publikum, das Autor und Darsteller wiederholt hervorrief. Das Textbuch schuf der Komponist nach einer orientalischen Legende sich selbst. Ort der Handlung im Innern Indiens. Dort wohnt im Waldesdickicht die einst gefeierte Bajadere Sundari, jetzt nur dem Dienst der Göttin Rhemba lebend und dem Gedächtnis des Toten, der allein sie wahrhaft lieben lehrte und dem sie ewige Treue gelobt. Da tritt in ihre Hütte der spanische Maler Don Marzio, verirrt und um Unterkunft flehend. Sie weist ihm ein Lager an und verläßt ihn mit der Mahnung, noch vor Tagesanbruch aufzubrechen. Während sie in der Nacht vor dem Bilde der Göttin dem gewohnten Tanzritus obliegt, belauscht sie der Gast. Darüber entsetzt, weist sie ihn, obwohl schon fast seinem Liebeswerben erliegend, aus dem Haus. Aber schon grollt die Göttin. Ein Gewitter bricht los, und durch einen Blitzstrahl wird Sundari für immer geblendet. Marzio gelangt heim, malt aus dem Gedächtnis die schöne Tänzerin und wird dadurch berühmt. Fünf Jahre später erscheinen bei ihm mitten in der Nacht nach einer Festlichkeit zwei arme Weiber, Sundari und ihre Dienerin Arnthal, ein Bild von ihm zu erbitten, das Sundari in ihrer Jugendschöne darstelle und auf dem Altar der Göttin stehen solle. Wiedererkennen und erneutes vergebliches Bitten Marzios um Erhörung. Sundari scheidet mit dem Vorsatz, Rhemba um ihren Tod zu bitten. Am nächsten Morgen suchen sie Marzio und sein Schüler Manuel auf, treffen aber nur noch eine Sterbende an. Noch einmal wird sie sehend, nimmt Abschied und stirbt, bewillkommt von himmlischen Stimmen. Dies die Hauptgeschehnisse, für eine dreiaktige Oper wenig Inhalt und Steigerung des Interesses kaum zulassend. Lyrische Ergüsse, lange Berichte und vor allem das mit der Haupthandlung nur lose zusammenhängende Ballfest halten den Gang der Handlung auf und schaden der dramatischen Gesamtwirkung. Das Erscheinen der Frauen um Mitternacht und einiges andere erscheint nicht genügend motiviert. Mit gleicher Liebe wie das Textbuch in sprachlicher Hinsicht ist die Musik gestaltet. Nicht immer originell in der Erfindung, verbindet der Komponist mit viel eindrucksvoller Melodik eine der exotischen Romantik seines Sujets entsprechende charakteristische Harmonik und Rhythmik und zeigt in der Behandlung der Singstimmen wie des reich ausgestatteten Orchesters eine geschickte Hand. Allerdings weiß er mehr durch interessante Kleinarbeit zu fesseln als durch dramatischen Schwung fortzureißen. Vor allem gelungen sind ihm die lyrischen Partieen und die tonmalerischen Stellen. Als besonders wirksam sind zu nennen im ersten Akt der Gesang der Leuchtkäfer, die Schlafmusik, in der nur das Duett der Lotosblumen weniger reizvoll als lang erscheint, Sundaris Tanz, das Duett Sundaris und Marzios, im zweiten Akt zwei prächtig gestaltete Quartette, im dritten Arnthals Lied: „Auf Ganges heiliger Flut“ und die Schlußszene (Sundaris Vision und Gruß der himmlischen Stimmen). Das von Ehrl trefflich inszenierte und von Dr. Beier sorgfältigst vorbereitete und geleitete Werk erfuhr durch die Damen von der Osten (Sundari), Herper (Arnthal) und Peters (Lotosblume) und die Herren Koegel (Marzio) und Groß (Manuel) eine durchaus lobenswerte Darstellung. Dr. Brede

KÖLN: Im Opernhause wurde die Erstaufführung von Humperdincks „Königskinder“, wenngleich das Werk eine gewisse Enttäuschung brachte, in Anwesenheit des oft gerufenen „Hänsel und Gretel“-Komponisten mit warmem Beifall aufgenommen. Die Wiedergabe war unter Otto Lohse, den das ausverkaufte Haus stürmisch feierte, zumal auch orchestral glänzend; die Titelrollen hatten durch Claire Dux und Heinrich Winckelshoff ausgezeichnete Besetzung erfahren. Paul Hiller

MAINZ: Außer einer Anzahl Wiederholungen des „Rosenkavalier“ und der anderen bis jetzt gegebenen Opern erschien als Neuheit noch die komische Oper „Das süße Gift“ von Albert Gorter auf dem Spielplan, eine an köstlichem Humor reiche Komposition, die gute Aufnahme fand. Von den übrigen Aufführungen — das übliche Repertoire aller besseren Bühnen — ist nichts Besonderes zu berichten. Auch der Schluß der Saison wird außer „Salome“ nichts Erwähnenswertes bringen.

Richard Buchholz

MONTE CARLO: Als Höhepunkt der diesjährigen Opernstagione bot uns die hiesige Bühne die Uraufführung von „Déjanire“, lyrischem Drama in vier Akten von Louis Gallet und Camille Saint-Saëns, Musik von Camille Saint-Saëns. Es ist die Geschichte der Leidenschaft des Herkules zu Jole, die ihrerseits Philoktet Liebe geschworen. Déjanire, die verstoßene Gattin, veranlaßt Jole, das Gewand des Nessus an Herkules zur Hochzeitsfeier zu übergeben, da es, wie sie glaubt, die Kraft habe, ihr das Herz des ungetreuen Gatten wieder zuzuwenden. Herkules stürzt sich nach Anlegung des Gewandes von brennenden Schmerzen gefoltert in den zur Hochzeitsfeier errichteten Holzstoß unter Anrufung Jupiters, ihn von seinen entsetzlichen Leiden durch seinen Blitz zu erlösen. Der Scheiterhaufen flammt auf, und man sieht in einer Apotheose den Helden zu den Göttern in den Olymp einziehen. Die Musik, die Altmeister Saint-Saëns zu dieser Dichtung geschrieben, wandelt die Bahnen des edelsten Klassizismus. Von der Bahn der oft gezwungenen Harmonieenfolgen und Ausdrucksweisen der modernen Schule ist der Komponist fern geblieben. Die altgriechische Tragödie ersteht nun auch in Tönen voller Kraft und dramatischen Schwunges, in die helle Lichter spielen, durch Episoden von entzückender Grazie. Die Chöre nehmen den breitesten Teil der Partitur für sich in Anspruch; sie sind großzügig aufgebaut und edel im Stil. Die Instrumentation ist meisterhaft und trotz der hochgespannten dramatischen Effekte nie überladen, so daß die Singstimmen voll zur Geltung kommen. Visconti hatte dem Werk einen farbenprächtigen, stimmungsvollen Rahmen gegeben und Direktor Raoul Gunsbourg versäumte nichts, um die Oper in vorzüglicher vollendeter Form herauszubringen. Léon Jehin leitete sein herrliches Orchester und die Darsteller — Felia Litvinne (Dejanire), Yvonne Dubel (Jole), Frl. Bailac (Phenice), sowie die Herren Muratore (Herkules), Huges

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(Philoctet) — mit starker zielbewußter Hand zum Erfolge. — Von den übrigen auf dem Spielplan erschienenen Werken war nur noch neu für Monte-Carlo: „Iwan der Schreckliche" Oper in 3 Akten von Raoul Gunsbourg, die vergangenen Herbst in der Monnaie in Brüssel ihre Uraufführung erlebt hatte. Aufs Neue bewies dieses Werk durch die vielen musikalischen Schönheiten seine Wirkung auf die Zuhörer. Die Besetzung mit Chaliapin (Iwan), Marvini (Bojar), Rousselière (Wladimir), Frl. Lamarc (Elena) war erstklassig. — In Mozarts „Figaros Hochzeit" sang Frau Henri Cain-Guiraudon die Rolle der Susanna in hervorragender Weise. Die vom Schauspiel zur Oper übergegangene Marthe Régnier ist im Besitze einer hübschen aber sehr kleinen Sopranstimme. — Eine Prachtvorstellung war Ponchielli's „Gioconda" mit Frau Litvinne in der Titelrolle, Frl. Croiza (Checca), Borgo (Laura), Titta-Ruffo (Barnaba) und Carpa (Enzio).

Max Rikoff

ROSTOCK: Stadttheater: „Meistersinger"-Festspiel. Die Rostocker Bühne ist seit Jahren danach bestrebt, gute und stilgerechte Wagneraufführungen zu bringen. Direktor Schaper ist noch einen Schritt weiter gegangen, indem er am 5. und 6. April festliche Vorstellungen mit berühmten Gästen veranstaltete. Der künstlerische Erfolg war sehr groß, trotz erhöhter Preise waren beide Abende ausverkauft. Als musikalischer Leiter war Nikisch ausersehen, der mit einer einzigen Probe die Leistung des gutgeschulten und wohlvorbereiteten Orchesters zu außerordentlicher Schönheit und Klarheit zu steigern verstand. Da für die nötige Verstärkung gesorgt war, bot der musikalische Vortrag auch dem verwöhntesten Kenner von Wagnerfestspielen reinen und hohen Genuß. Bewundernswert war die feine Abtönung, die beinahe die Wirkung des verdeckten Orchesters hatte und den Sängern zu einer bisher hier noch nie gehörten Deutlichkeit verhalf. Den Hans Sachs sang am ersten Abend Feinhals, am zweiten Bischoff; beide boten Ausgezeichnetes, wenn schon die abgeklärte Überlegenheit, die einst Eugen Gura dem Sachs verlieh, vor der derberen Art des Schusterpoeten zurücktrat. Als Eva hörte man Minnie Nast und Anni Gura-Hummel, die sich sehr schön in ihrer Auffassung und Darstellung ergänzten. In beiden Vorstellungen bewunderte man Voisins (Mannheim) vorzüglichen Beckmesser, der nach meiner Ansicht Friedrichs sehr nahe steht und zu den besten Vertretern der Rolle zu zählen ist, Leo de Leeuwes (Darmstadt) gemütvollen und schelmischen David, der in seiner feinen Ausarbeitung jeder Festaufführung zur Zier gereicht, endlich Vogelstroms ganz hervorragenden Walther, dessen Leistung ich über alle bisher gehörten Darsteller schätze. Vogelstrom singt ebenso musikalisch wie seelenvoll, betont das Lyrische und Heldenhafte in glücklichster Mischung und bleibt auch im Spiel nichts schuldig. Da die übrigen Mitwirkenden ihr Bestes taten und die Spielleitung Schapers allen Anforderungen entsprach, darf das Festspiel als eine in allen Stücken wohlgelungene Veranstaltung gerühmt werden. Die hiesige Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen hatte am 2. April einen einleitenden Meistersingervortrag (von Prof. Golther gehalten) dem Festspiel vorausgeschickt, der sich lebhaften Zuspruchs erfreute und Gelegenheit gab, den ausgezeichneten Hans Sachs der Schweriner Hofbühne, Herrn Mohwinkel, wenigstens im Konzertvortrag mit dem Flieder- und Wahnmonolog und den Evchenszenen kennen zu lernen. So war die erste Aprilwoche für Rostock eine festliche Wagnerwoche, ein Ereignis, wie es bisher in der alten Hansestadt noch nicht erlebt worden war. Prof. Dr. W. Golther

STUTTGART: Als Festvorstellung zum Geburtstag des Königs wurde im Hoftheater in feinster musikalischer und szenischer Neugestaltung „Die Gärtnerin aus Liebe" von Mozart nach der Kalbeckschen Textbearbeitung geboten. Die Leiter, Max Schillings und Emil Gerhäuser, gaben der Musik und den Bühnenbildern die ursprünglich lebensfrischen Farben, und unsere besten Gesangskräfte, Hedy Iracema-Brügelmann, Karl Erb, Johanna Schönberger, Albin Swoboda, Marga Burchardt, Hermann Weil und Ida Hanger, gestalteten die Aufführung auch musikalisch festlich. Für Feinschmecker waren noch reizvolle Tanzbilder nach Mozarts Balletmusik „Les petits riens" eingefügt. — Als freudig begrüßte Novität erschienen noch Meister Humperdincks „Königskinder". Die zarten poetischen Schönheiten des Werkes wurden besonders durch die Vertreter der beiden Märchenkinder (Marga Burchardt und Karl Erb) zu voller Wirkung gebracht, und der anwesende Tondichter konnte den lebhaftesten und freudigsten Beifall in Empfang nehmen. — Die Silberhochzeitsfeier des Königspaares, die vom ganzen schwäbischen Volk mit imposanter Einmütigkeit und Herzlichkeit begangen wurde schmückte auch eine Festvorstellung, in der ein Teil des neu einstudierten „Sommernachtstraum" und der dritte Akt der „Meistersinger" zu glänzendster Wirkung kamen. Oscar Schröter

WIEN: Der „Rosenkavalier" hat in einer geradezu souveränen Aufführung des Hofoperntheaters hier jene Wirkung geübt, die sich der Künstler wünschen mochte: nicht die der „Sensation", des losknallenden und bald wieder abklingenden Erfolges, sondern, bei allen dem Werke und dessen Schöpfer entgegengebrachten Ehren, den ruhigeren Eindruck herzlicher Wärme bei den verständnisvoll Empfangenden und respektvollen Zuwartens bei jenen, denen sich die neue „Komödie für Musik" noch nicht voll erschlossen hat. Kein überrumpelnder Sieg wie bei „Elektra", — aber ein wertvollerer, wie mir scheint: einer, der gerade durch langsameres Eindringen der Schönheiten des Werks die Gewähr der Dauer in sich trägt. Das Äußerliche des Premierenbildes freilich voll Glanz: jubelnde Rufe, die Strauß und seine Mitstreiter immer wieder, ungezählte Male, vor den Vorhang zwangen; ein Auditorium voll angespanntester Erwartung, eine Vorstellung von unerhörtem Glanz. Aber auch der Beifall hat seine verschiedenartige Instrumentation; diesmal waren die feineren Saitenklänge der künstlerisch Mitempfindenden deutlicher im Übergewicht gegen das derbere Schlagwerk und Blech der modischen Snobs, für deren exzentrische Befriedigungen der „Rosenkavalier" wenig gesorgt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hat. Den Lesern der „Musik“ sind schon vielerlei und ausführliche Berichte über die neue Straußsche Schöpfung geboten worden, daß es fast überflüssig erscheint, diesen Berichten einen weiteren hinzuzufügen, — wenigstens, soweit das substanzielle des dichterischen und musikalischen Inhalts in Betracht kommt. Aber die — auch diesmal wieder — beinahe durchaus ablehnende Kritik einer Schöpfung von solch köstlichen, aparten und feinen Reizen gegenüber ist so seltsam, daß es mir doch nötig scheint, einen entgegengesetzten Standpunkt mit ein paar Worten festzustellen und zu begründen — der Unbegreiflichkeit gegenüber, daß wieder einmal versucht worden ist, mit ästhetischen, ja mit „moralischen“ Schlagworten ein Werk zu erledigen, in dem zum mindesten der ganze erste Akt, der halbe zweite und der halbe dritte in überlegener Meisterschaft strahlen und von einer zarten Innigkeit, die so einfach warm macht, wie kaum eine andere Straußsche Musik zuvor, und in dem auch die äußerlich burleskeren Teile von geistreichster Drastik in ungemein witziger Pointierung erfüllt sind und — wenn auch nicht befreiendes Lachen — doch immer vergnügtestes Behagen verbreiten. Mit Schlagworten erledigen, statt „davon erst die Regel“ aufzusuchen. Mit dem „Moralischen“ will ich mich gar nicht einlassen; nur daß gesagt werden muß, daß „Figaro“ oder „Falstaff“ fast auch nicht „sittenreiner“ sind, ohne daß es je einem eingefallen wäre, anderes als Freude an diesen in eine ungebundenere Zeit hineingestellten Menschlichkeiten zu empfinden. Auch alles andere, die Dichtung betreffende, kann ich ruhig übergehen; denn die entzückend hinschwebende, in ihrem Grotesken vielleicht ein wenig zu breite, aber sonst von milder und anmutvoller Empfindung unterströmte, von jedem Operntypus ferne, wirkliche Gestalten aufrichtende Komödie Hofmannsthals hat jüngst in diesen Blättern in Gustav Brecher einen Anwalt gefunden, dessen künstlerische Klarheit und verstehende Beredtsamkeit jedes weitere Wort entbehrlich gemacht hat. Aber was Strauß betrifft, dem man fast widerwillig die Pracht und die Zärtlichkeit seiner Musik im ersten Rosenkavalierakt (und hier besonders in der ersten und letzten Szene), der zum Auftritt des Bräutigamsanführers und vor allem der, die das Ganze abschließt, zugestanden hat: man hat ihn der Stillosigkeit beschuldigt und hat ihm eine Ungleichmäßigkeit der Erfindung vorgeworfen, die in den Walzern bis zur — obendrein unhistorischen — Wahllosigkeit gegangen sei. Man meint offenbar, daß Strauß das vom Dichter ohnehin genügend ausgedrückte Zeitkolorit auch in seinen Tönen hätte festhalten sollen; daß es „stilvoller“ gewesen wäre, eine Oper in den ererbten Suitenformen, in Gavotten und Menuetten zu schreiben, statt, wie er es getan hat, das Zeitliche nur in knappen, leicht hingeworfenen Randzeichnungen — gleichsam wie auf einem Radierblatt „vor der Schrift“ — anzudeuten und das übrige mit seinem ureigenen Empfinden von heute zu erfüllen. Wer unter Stil nichts anderes versteht als die einheitlich festgehaltene Nachahmung archaisierender Formen, wird von seinem Standpunkt aus mit dem Einwand der Stillosigkeit recht behalten; wer aber „Stil“ nur in dem vollkommenen, persönlichen Ausdruck der stofflichen Elemente, in der absoluten Einheit des Gedankens und der ihm gegebenen künstlerischen Erfüllung sieht, wird gerade im „Rosenkavalier“ eine der schönsten Lösungen der Frage des Stils der modernen heiteren Oper empfinden — von der Behandlung des Orchesters und der Singstimmen ganz abgesehen, die an sich, neben dem symphonischen Gleichgewicht und der inneren Symmetrie dieser Akte und Szenen, schon eine solche Lösung bedeutet. Die berüchtigten Walzer aber, die, nebenbei gesagt, zum Teil ganz reizend in ihrer Bodenständigkeit und ihrer österreichischen Atmosphäre sind und die bezaubernd klingen, bedeuten nicht nur persönliche Charakteristik und das Schildern von Erinnerungen oder Situationen, auch nicht nur, leitmotivisch-dramatisch genommen, ein psychologisches Umgestalten früherer und Vorwegnehmen späterer Motive: sie bedeuten den Kontrast einer niederen Erotik zu einer höheren, der sinnlich unmittelbaren, behaglich zugreifenden des Barons von Lerchenau zu der vergeistigten und durch manches Leid hindurchgegangenen der Marschallin. Ich will hier nicht weiter auf Einzelheiten eingehen, deren nähere Untersuchung von mehr als vorübergehendem Wert wäre; unnötig erst festzustellen, daß auch im „Rosenkavalier“ Schwächen und Bedenkliches da sind, wie auch in der meisterlichsten Schöpfung eines Sterblichen. Gibt es ein Meisterwerk, das mehr als zur Hälfte oder zu zwei Dritteln ein Meisterwerk ist? Nur daß sich keiner durch weniger Geratenes das Entzücken an den Erlesenheiten des Ganzen schmälern lassen wird, die übrigens doch gerade erst durch die — auch dramatisch bedingten — Kontraste des Schwächeren und des Herrlichen recht zu Bewußtsein kommen. Weshalb also hier, in einem Werk, in dem sich Strauß so rein hingegeben hat, wie kaum zuvor, in dem mehr als die Hälfte in hellstem Prunk glänzt, das in Freudenländer führt und leicht und froh macht? Nicht daß mir um den „Rosenkavalier“ bange wäre; seine Werte werden, gleichviel ob langsamer oder rascher, zuverlässig ins Bewußtsein derer dringen, auf die es ankommt. Aber betrübend und unbegreiflich ist es, wenn so viele und darunter jene, die jene Werte vermitteln sollten, sich selber und andere derart einer Bereicherung entziehen, sich das Glück vergällen, das darin liegt, wenn durch Neues die eigene Geisteswelt gerundet und — das ist bei jedem wirklich echten neuen Werk der Fall — das Alte unter vollkommeneren und schöneren Perspektiven gesehen und genossen wird. Das ist das Traurige: daß sich Menschen gewaltsam ärmer machen, aus Bequemlichkeit, Vorurteil oder Rechthaberei. Aber sie wollens nicht besser. Passons là-dessus. — Von der prachtvollen Wiener Aufführung des „Rosenkavalier“ wurde schon gesprochen: Schalk hat mit unserem Musterorchester kaum jemals ähnliches als Dirigent geleistet, hat das Ganze voll Glanz und Verve aufstrahlen lassen, hat all die magischen Zeichen dieser Partitur zu bestrickendem Tönen gebracht und müßte nur noch ein paar allzu üppig aufrauschende und die Deutlichkeit des Gesangs verschlingende Stellen ein wenig modifizieren, um auch ohne den leisesten Einwand dazustehen. Der Ochs von Lerchenau Mayrs ist einfach die uner-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hörteste Leistung, die je auf der Opernbühne da war: eine derartige überlegene Bewältigung des Materiellen, eine solche Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit des Vortrags dieser in Rhythmus, Tempo und den Intervallen ungeheuer schwer zu treffenden Melodie, eine Breite und ein vornehmes Behagen in dem Humor, mit dem er die Gestalt hinstellt. Dazu diese wundervolle Stimme und diese Souveränität, die keine Spur mehr von der Mühe des Lernens an sich trägt — eine Leistung, über die allein ein kleines Buch zu schreiben wäre. Ebenso über Frau Gutheil-Schoder als Octavian: knabenhaft elegant in jeder Bewegung, überzeugend und bestrickend. Die Marschallin der Frau Weidt könnte noch etwas mehr Liebenswürdigkeit, lächelnde Melancholie und Wärme vertragen, aber die fürstliche Weltdame gelingt ihr sehr. Frl. Foerstel ist gesanglich, insbesondere in der Natürlichkeit des musikalischen Sprechtons ausgezeichnet, der Faninal des Herrn Hofbauer ist ein Meisterstück aus einem Guß und die Damen Paalen und Pohlner, die Herren Maikl, Breuer, Betetto, Preuß und all die anderen Episodisten sind vollendet in Charakteristik und Gesang. Eine Wiedergabe – erhöht durch Rollers exquisite Kostüme und herrliche Bühnenbilder, die die Theresianische Zeit in unvergeßlichen Farben herzaubern — des Werkes und seiner Schöpfer würdig. Was man in der Wiener Hofoper jetzt lange nicht sagen konnte. — Zwei Tage vorher die „Elektra", zwei Tage nachher, in der Volksoper, die „Salome" unter des Tondichters eigener Leitung. Zwei Feste. Die ganze Leuchtkraft dieser Werke, ihre dämonische Intensität scheint erst da offenbar. Merkwürdig, wie Strauß das Orchester zugunsten der Sänger zu dämpfen weiß, ohne an Klangrausch einzubüßen, wie er in einem unglaublichen Tempo jedes Gesangsmalheur, aber auch jede Versuchung des Sängers, sich kavatinenhaft auszubreiten, niederrennt und welche Plastik dabei herauskommt, in welch ungeheurer Eindringlichkeit die giftige, lockende Orchideenschönheit dieser Musik wirkt. Zwei Feste. Man möchte sie öfter erleben. . . . Eine Art Straußvorspiel in der Volksoper: Gnecchi's „Kassandra", jene Oper, die zu der Komik der Plagiatdurchsuchungen in der „Elektra" geführt hat. Kaum zwei bis drei Wendungen unbedeutendster Art, die an Straußsche Wendungen mahnen, aber ebensogut in Debussy oder Dukas oder Delius zu finden wären. Jedenfalls aber hat die (in der Volksoper trotz der Leistungen der Damen Drill-Orridge und Jeritza und der Herren Ritter und Kriener infolge der höchst mangelhaften Fähigkeiten des Dirigenten Großkopf sehr minderwertig aufgeführte) „Kassandra" diesem Plagiatrummel eine Aufmerksamkeit zu danken, die sie sonst kaum erregt hätte: ein brutaler Text, Musik von wenig erfinderischer Potenz, wenn auch interessant in den sehr singulären und durch merkwürdig einfache Mittel erzielten orchestralen Klangmischungen. Weitaus am stärksten der Prolog mit seinen unartikulierten Stimmen, von nicht geringem Reiz, der sich aber dann bald zu Monotonie verflüchtigt. Eine Musik ohne wesentliches Profil; aber die eines unbedingt Begabten Wenn es auch noch nicht deutlich ist, wie weit diese vorläufig mehr koloristische Begabung reicht und wohin sie geht. Das nächste Werk Gnecchi's wird die Entscheidung darüber bringen.

Richard Specht

KONZERT

BERLIN: Für das alljährlich stattfindende Konzert zum Besten des Pensionsfonds unserer Philharmoniker hatte Nikisch Beethovens Symphonie in c und die in h von Tschaikowsky ausgewählt. Für beide Werke, die voll zur Geltung kamen, setzte der Dirigent seine ganze Persönlichkeit ein. Leider war der Saal nicht so gefüllt, wie es im Interesse des Orchesters gerade bei dieser Gelegenheit zu wünschen gewesen wäre. — Heinrich Knote gab einen Wagner-Abend. Von der Indisposition, mit der sich der Sänger von vornherein entschuldigen ließ, war kaum etwas zu spüren, und im Vortrag der drei Waltherlieder aus den „Meistersingern", der Gralserzählung aus „Lohengrin" und dem Frühlingslied aus der „Walküre" entzückte dieser kernhafte, in voller Manneskraft blühende Tenor seine Hörer, die den Sänger mit Beifall überschütteten. Die Klavierspielerin Gertrud Cohen, die einiges von Beethoven, Brahms und Liszt zwischen den Gesangsnummern vortrug, vermochte mit ihrer zwar sauberen Technik, aber ziemlich nüchternen Auffassung nur geringes Interesse zu erwecken. Der Dirigent Dr. Kunwald aber zeigte einmal wieder, welch ein vortrefflicher Orchesterführer mit ihm für unser ganzes Musikleben gewonnen ist. — Johannes Messchaert's Liederabend hatte die Singakademie bis auf den letzten Platz gefüllt. Mit Begleitung von Coenraad V. Bos trug der Sänger Beethovens „Liederkreis an die ferne Geliebte", eine Gruppe aus Schuberts „Müllerliedern", ein paar neue Stücke von Othmar Schoeck und Krug-Waldsees „Mausehochzeit", zum Schluß noch drei altniederländische Volkslieder in der Bearbeitung von Julius Röntgen vor und wußte das Publikum, das ihm mit gespanntestem Interesse zuhörte, gleich mit den ersten Strophen Beethovens in seinen Bannkreis zu fesseln. Es ist ja wahrlich nicht der sinnliche Reiz des Organs, der sich eigentlich nur gering ausgibt, nicht die allerdings wunderbare Atemführung, die vortrefflich ausgearbeitete Sprachbehandlung, es ist die ganze künstlerische Persönlichkeit voll Geist und Leben, voll warmer Empfindung, die sich unmittelbar aus diesem Vortrag an das Beste in uns wendet; dieser Gesang macht uns innerlich froh, wir erleben alles mit, von dem uns Messchaert singend vorerzählt. — Herrliche Aufführungen der beiden Bachschen Passionsmusiken nach den Evangelisten Johannes und Matthäus hat uns die Singakademie unter Georg Schumanns Leitung in der stillen Woche bescheert. Es ist ja wahr, daß in der „Johannispassion" die wichtigen Solopartieen des Alt (Agnes Fridrichowicz) und des Tenor (Ludwig Heß) unglücklich besetzt waren. Die Dame kämpfte vergeblich gegen die mit jedem Augenblick stärker werdende Indisposition an, und Heß eignet sich mit seinem technischen Unvermögen, seiner beständigen Atemnot, seiner unreinen Intonation, seinem Mangel an Stilgefühl überhaupt nicht für die Partie des Evangelisten. Aber der Chor ent-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schädigte durch seine prachtvolle Leistung, und auch die anderen Solisten (Anna Kaempfert, Arthur van Eweyk und Felix Lederer-Prina) erfreuten durch das sinngemäße Erfassen ihrer Aufgabe. Die Aufführung der „Matthäuspassion" am Karfreitag war die bestgelungene, die ich in meinem langen Leben gehört habe. Hier waren es nicht nur die Chöre, die von der ersten bis zur letzten Note Schönheit des Klanges, Kraft des Ausdrucks, volle Herrschaft über den musikalischen und geistigen Inhalt des Werkes erkennen ließen, auch die Solisten standen auf der Höhe der Aufgabe: Johannes Messchaert als Jesus, das Ehepaar Felix und Klara Senius, Lula Mysz-Gmeiner, auch die Herren Lederer-Prina und Raché in den kleineren Partieen, jeder an seiner Stelle gab sein Bestes. Es gab Augenblicke von wahrhaft packender Wirkung; nie hat der Schmerzensruf des Heilandes „Eli, eli", wie ihn erst Messchaert, dann Felix Senius in der Wiederholung gab, erschütternder geklungen. Über der ganzen Aufführung schwebte eine Weihe, daß man sich wie in der Kirche fühlte. Auch das Orchester, dessen Mitglieder vielfach als Solisten mitzuwirken haben, tat das Seinige zum Wohlgelingen des ganzen Werkes, das mit der Geschichte unserer Singakademie so eng verwachsen ist, wie mit keinem anderen Chorverein. Man kann Georg Schumann aufrichtig Glück wünschen zu solch einer bis ins kleinste wohlgelungenen Aufführung. — Im zehnten und letzten Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle gab es Schuberts „Unvollendete" und Beethovens „Neunte" zu hören; beide Werke brachte Richard Strauß zu schönster Wirkung. Das Orchester wie der von Professor Rüdel geschulte Opernchor mit den Damen Andrejewa Sklilondcz und Marie Goetze, mit den Herren Berger und Griswold machten ein wohlabgerundetes Ensemble, das seinem Dirigenten sicher Gefolgschaft leistete. Auch unter Richard Strauß behaupten diese Symphoniekonzerte im Opernhause ihren bevorzugten Rang im Musikleben Berlins; mag man mit dem Dirigenten bisweilen in seiner Auffassung auch nicht übereinstimmen — geistvoll und lebendig wirkt doch alles, wie er es anfaßt.

Ernst Eduard Taubert

Mit einem nicht bloß hochinteressanten, sondern auch durchaus wertvollen Werk machte uns die Gesellschaft der Musikfreunde in ihrem 8. Konzert bekannt; ich meine die im verflossenen November zuerst in Straßburg aufgeführte Dritte Symphonie von Paul August von Klenau, von der leider der fünfte, der vokale Schlußsatz, ein Tedeum, wegbleiben mußte. Der 1883 in Kopenhagen geborene Komponist, ein Schüler Max Bruchs und Ludwig Thuilles, scheint mir ausersehen zu sein, als Symphoniker gewissermaßen das Erbe Bruckners anzutreten; diesem steht er innerlich und inbezug auf Erfindungskraft am nächsten, vermeidet aber dessen Hauptfehler, die zusammenhangslose Aneinanderreihung von Themen und den Mangel an klarer Disponierung. Bei Klenau wirkt sogar die Sicherheit, mit der er seine Sätze architektonisch errichtet, verblüffend, noch mehr aber muß seine Thematik imponieren. Das sind wirklich Gedanken würdig der großen symphonischen Form, Gedanken, die nicht mühsam aus kleinen Brocken zusammengefügt sind, sondern mächtige Quadersteine. Vielleicht ist der Inhalt dieser Symphonie in Anbetracht der Jugend des Komponisten gar zu ernst, selbst im Scherzo herrscht zum großen Teil eine wehmütige Stimmung, aber es fehlt auch nicht an lieblicher, süß einschmeichelnder Melodik, so namentlich in dem vielleicht etwas gar zu kurz gehaltenen Trio des Scherzos. Jeder der vier hier zu Gehör gebrachten Sätze ist den andern ebenbürtig; am packendsten und überzeugendsten wirkt freilich der vierte Satz, ein erschütterndes Seelendrama. Da bisher diese Symphonie wie überhaupt noch alle anderen größeren Werke Klenaus ungedruckt geblieben sind, so möchte ich noch einmal auf meine in dieser Zeitschrift im April 1908 niedergelegte, leider gänzlich unbeachtet gebliebene Anregung „Die Notwendigkeit einer Stiftung zur Ermöglichung der Drucklegung umfangreicher Kompositionen" hinweisen. Gespielt wurde übrigens diese Symphonie unter Oskar Frieds Leitung vom Blüthner-Orchester geradezu hinreißend. Das weitere Programm des Abends bestand in Mozarts Konzert für zwei Klaviere, um dessen Interpretation das Ehepaar Joseph und R. Lhévinne sich sehr verdient machte, und in dem Carnaval Romain von Berlioz. — Herrlich verlief ein Mozart-Abend des Fitzner-Quartetts, dem in dem Klarinettenquintett Oskar Schubert wundervoll assistierte. Für vokale Abwechslung sorgte Lilli Lehmann, die auch heute noch Koloraturen siegreich herausschmettert, so in dem zugegebenen Halleluja von Mozart, das der sehr wenig bekannt gewordenen, für den Kastraten Rauzzini 1773 geschriebenen Motette „Exsultate" entstammt. — Mit bestem Erfolg schloß das Holländische Trio im Verein mit dem Streichquartett Hugo Heermann für diese Saison seine Soireen ab; das Programm bestand aus Beethovens Es-dur Trio op. 70, dem Schubertschen Streichquintett (2. Violoncell Erich Bergmann) und dem ersten Klavierquartett von Brahms.

Wilhelm Altmann

Das unter Leitung Josef Stranskys stattfindende Symphoniekonzert zum Besten des Pensionsfonds des Blüthner-Orchesters war trotz eines verlockenden Beethoven-Wagnerprogramms so beschämend schlecht besucht, wie es derartige Veranstaltungen in Berlin leider zu sein pflegen. Dabei wären die Besucher diesmal wirklich auf ihre Kosten gekommen: eine schwungvolle Wiedergabe der „Achten" leitete den Abend ein, Henri Marteau spielte darauf in großzügiger Weise das Violinkonzert, an das sich die „Holländer"-Ouvertüre, das Waldweben aus „Siegfried" und das „Meistersinger"-Vorspiel anschlossen. — Höchst anregend verlief ein von Dr. Herman Felix Wirth veranstaltetes Niederländisch-Historisches Konzert. Es bot sich die seltene Gelegenheit, die Totenmesse von François Joseph Gossec (1734—1825) zu hören, der in der Entwickelung der Instrumentalmusik eine nicht unwichtige Rolle spielt. Es ist ein Jugendwerk des seinerzeit hochangesehenen, später durch Grétry, Gluck, Haydn und Mozart ins Hintertreffen geratenen Meisters, dessen Name einst neben denen von Catel, Lesueur u. a. besonders als Komponist be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

geisternder Revolutionskantaten und zündender Militärmärsche geglänzt hat, heute aber so gut wie vergessen ist. Das Requiem des 26jährigen, das sich in Frankreich großer Beliebtheit erfreute, bis es durch das Mozartsche verdrängt wurde, fesselt ebenso durch die individuelle Auffassung des Messetextes, wie durch die bemerkenswerte Selbständigkeit des musikalischen Ausdrucks und die Meisterschaft des Satzes. Partieen von kräftiger Eigenart, wie z. B. der erste Requiemchor, die Rezitative „Quid sum miser", „Vado et non revertar", das Terzett „Recordare", das „Tuba mirum" mit dem Effekt des Blasorchesters außerhalb des Saales, das Duett „Lacrymosa", lassen jedenfalls den Versuch, die Schöpfung eines vergessenen Meisters wieder einmal ans Tageslicht zu ziehen, als gerechtfertigt erscheinen. Die Aufführung unter Cornelis Dokkum (Blüthner-Orchester, der frühere Sternsche Gesangverein, Tilia Hill, Erna Unterstein, Martha Stapelfeldt, Willem Beeker, Anton Sistermans) hätte besser vorbereitet sein müssen.

Willy Renz

Martha Groeck-Welter ist eine Sängerin mit recht achtbaren Mitteln, sie besitzt einen gut geschulten Sopran und sympathische Vortragsmanieren. Die Geigerin Dora von Möllendorff bot auch gute Durchschnittsleistungen. — Im Choralion-Saal ließen sich das Quartett Helene Hornung und das Quartett Albert Bachrich hören. Eigentlich ist es ein und dasselbe Quartett, in dem nur die Primgeige abwechselnd von Helene Hornung und Albert Bachrich gespielt wird. Ihre Darbietungen gehören zwar nicht in den Konzertsaal, sondern ins Café, aber sie wurden deshalb doch nicht mit weniger Beifall aufgenommen. — Elisabeth Munthe-Kaas erfreute durch den Wohlklang ihrer Stimme; einfache Lieder, wie z. B. die vier von Hugo Wolf, gelangen ihr ganz ausgezeichnet.

Max Vogel

Historischer und moderner Sonatenabend mit Gesang. Mitwirkende: Olga Zeise (Klavier, Cembalo), Heinrich Kruse (Viola da Gamba, Viola d'amore, Violoncello), Lilly Hadenfeldt (Gesang). Am Klavier: Martha Jowien. Ein interessantes, genußreiches Konzert. Kruse spielt ausgezeichnet Viola da Gamba, ein Instrument, das man fast dem brummigen Cello vorziehen möchte; auf diesem „zieht" er zu sehr. Frl. Zeise bringt für das Cembalo eine feine, graziöse Technik mit. Und auch die Sängerin erwies sich als eine vorzügliche, zu Herzen sprechende (wenngleich die Stimme nicht viel hergibt) Künstlerin. Das Programm war, mit Ausnahme von Reger, der in einer Cellosonate (op. 5) unendlich langweilte, voll köstlicher Gaben. Und statt Beethoven hätte Mozart in diesem Rahmen eine noch bessere Figur gemacht. — Socrate Barozzi (Violine). Ein Feuerkopf, der oft auf Kosten der Reinheit und Treffsicherheit in sein Instrument dreinfährt, der aber besonders durch Tonschönheit und lebendige Darstellung erfreut. Er ist jung und wird ohne Zweifel noch Ausgezeichneteres leisten.

Arno Nadel

Im Blüthner-Saal stellte sich ein englischer Dirigent, Lennox Clayton, vor. Fiel er schon äußerlich — durch die Vehemenz seiner Bewegungen — nicht angenehm auf, so enttäuschte er noch mehr durch den Mangel innerer Beziehungen zum Kunstwerk. Seine Interpretation der Siebenten Symphonie Beethovens war in den Zeitmaßen oft ganz vergriffen und in spiritueller Hinsicht ohne tieferes Merkmal eines wahrhaften Eindringens in den Kern der Sache. Das an diesem Abend ausgegebene und in dieser Abfassung recht überflüssige, weil überholte Programmbuch weist einen Passus aus einem Aufsatz Clayton's auf, der der Richtigstellung bedarf. Er befindet sich dabei in der irrigen Annahme, daß das dyonisisch-dahinstürmende Thema des Schlußsatzes der Siebenten Symphonie Beethovens mit der Melodie des von Beethoven bearbeiteten irischen Liedes „Nora Creina" (nicht Creiner!) bis auf die rhythmische Veränderung — identisch sei. Er vergißt oder übersieht eben, daß die Schlußformel dieses Liedes von Beethoven selbst zu einem ganz selbständig und einzig aus dieser Formel herausentwickelten Nachsatz (echt Beethovensch) gebildet und angehängt worden ist. Daß Beethoven diesen seinen Nachsatz später zu dem oben erwähnten Finalthema seiner Symphonie in rhythmischer Umänderung benützt hat, steht außer Frage. Desgleichen die gloriose Entdeckung (!) der Verwendung des Sextensprungs und der irischen „Schreie" (Sept-Nonen-Akkord), denen aber an dieser Stelle, in diesem Orgientaumel wohl eine etwas kosmopolitischere Beziehung zugesprochen werden dürfte. Wenn nun schließlich Herr Clayton auf Grund dieser „umwälzenden Erhebungen" den Anspruch machen zu dürfen glaubt, die Siebente Symphonie Beethovens in „Irische Symphonie" umzubenennen, so ist das ein Privatvergnügen, das ihm niemand streitig machen soll. ... Zwischen der an erster Stelle stehenden „Phädra"-Ouvertüre Massenet's und der Symphonie stand das d-moll Klavierkonzert von Brahms, das von Wilhelm Backhaus in technisch überlegener Art wiedergegeben wurde. — Der rührige Rixdorfer Oratorienverein führte unter Leitung seines hingebenden Dirigenten Johannes Stehmann Schumanns „Paradies und Peri" auf. Der hyperromantische Sang Th. Moores in Schumanns partieweise schon ziemlich verblaßter Untermalung erfordert so reichliche Naivität seitens der Zuhörerschaft, so große Ebenmäßigkeit des Gemüts, wie sie in unserer Zeit nur bei wenigen Glücklichen anzutreffen ist. Die Ausführung war im ganzen gut vorbereitet; Chor und Orchester hielten sich wacker, und von den Solisten waren es die Damen, die vor ihren männlichen Kollegen den Preis verdienten. — Ein im ganzen verfehltes Unterfangen war das Konzert des Diercksenschen Frauenchores. Der Chor ist nicht weit genug, um irgendwie zu interessieren, auch war das Auftreten einer besser ungenannt bleibenden Dame wohl nur ein übler Scherz. Von sonstigen Solisten hörte ich den Königlichen Konzertmeister Robert Zeiler, der mit Brillanz und schönem Ton ein paar Violinstücke vortrug und so das ganz geringe Niveau des Abends um etliches hob. — An Max Wiese scheint das Stürmen und Drängen unserer Zeit spurlos vorbeizuziehen. Seine Unbekümmertheit um den Ausdruck der musikalischen Moderne ist dem naiven, von höherer Kultur unbeleckten Berg-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

bewohner zu vergleichen, der aus seinem engeren Bezirk noch nie herausgekommen ist. Diese nicht einmal affektierte Harmlosigkeit fällt so außer Zeit und Raum, ist ein so starker künstlerischer Anachronismus, daß man sich verwundert die Augen reibt, sieht man im Konzertsaal seine Nachbarin statt im vermeintlichen Biedermeierkostüm etwa mit einem — Hosenrocke angetan. In Elisabeth Ohlhoff (Sopran) und Arthur van Eweyk (Bariton) hatte sich der Komponist zwei Interpreten verschrieben, deren Kunst es gelang, über die Geringfügigkeit dieser Lieder durch kräftigen Farbenauftrag zeitweise hinwegzutäuschen. — Karl Kienlechner (Bariton) wandelt anscheinend in den Bahnen Wüllners. Wie jenem bedeutet ihm die Deklamation alles. Gottlob hat er auch eine Dosis Stimme, mit der er z. B. Schuberts „Gruppe aus dem Tartarus" zu starker Wirkung brachte. Der mitwirkende Geiger Jacques Kasner spielte zwei entzückende Stücke von Martini und Couperin in Kreislers Bearbeitung. Weshalb mit Sordine, wo solche nicht vorgeschrieben ist? — Gutgebildetes Material und treffliches Empfindungsvermögen besitzt Dora Windesheim (Sopran), neben der sich das Trio der Herren Fritz Lindemann (Klavier), Jan Gesterkamp (Violine) und Hermann Beyer-Hané (Violoncello) in Schuberts B-dur Trio hören ließ. — Das gleiche Ensemble (Dvořák's f-moll Trio, op. 65) wirkte noch in dem Liederabende von Clara Schwensen, einer Sängerin von einigen Mitteln und Temperament, der nur eifrige Sprechstudien anzuempfehlen wären. — Frieda Schroeder befindet sich gleichwie Felix Jung vor Abschluß ihrer gesanglichen Entwicklung, so daß über beide vielleicht ein späteres Mal mehr und günstigeres zu sprechen sein wird. — Der Klavierabend José Vianna da Motta's zeigte die bekannten Eigenschaften dieses „adligen" Lehrmeisters. Seine geistige Souveränität, die Klarheit seines Spiels, die durchdachte Disposition im Vortrage, diese oft erwähnten Kennzeichen seines Ruhmes, ließ er auch diesmal in mehreren Bachschen Werken zur Freude seines zahlreichen Auditoriums erglänzen. — Leopold Godowsky und Bronislaw Huberman, der slavische Pianist und der slavische Geiger, hatten sich zur Wiedergabe von Brahmsschen und Beethovenschen Sonaten vereinigt. Was beide rein klanglich und technisch boten, war natürlich von hohem Reiz. Ob Brahms aber hier zu seinem vollen Recht kam, bleibe dahingestellt. Der süße, einschmeichelnde Geigenton, die elegante, perlende und geschmeidige Behandlung des Klavierparts — nein, ich denke mir Brahms anders: weniger süß und weich, weniger einschmeichelnd und elegant, — einfach brahmsisch. — Um sich von der „Weltstadt" ihr Können bestätigen zu lassen, haben vier aus der unter Leitung Leopold Godowsky's stehenden „Klavier-Meisterschule der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien" hervorgegangene Klavierjünger mit den Philharmonikern konzertiert. Es war wohl die Elite, die hier zu Wort kam, denn die Leistungen standen auf durchwegs respektabler Höhe. Zunächst technischer Reife und dessen, was man sonst einem Meister absehen kann. Aber was z. B. Helene Lampl mit dem Brahms-Konzert B-dur bot, war mehr als bloße Schule. Auch Jacob Rischinsky zeigte im cis-moll Konzert von Rimsky-Korssakow deutliche pianistische Anlagen, während Martin Henrion Beethovens Es-dur Konzert im f zu grob, rhythmisch nicht präzis genug und äußerlich zu blasiert spielte. Auch Antonie Geiger verriet Musikalität und Talent. Alles in allem ein weit über dem Durchschnitt stehendes Schülermaterial, das der Lehrbegabung Godowsky's ein glänzendes Zeugnis ausstellt.

Gustav Kanth

In der Philharmonie gab kürzlich Fernand le Borne ein Orchesterkonzert, das ein überlanges und ermüdendes Programm brachte. Es war da eine Komponistenreihe aufgestellt, die von Saint-Saëns über Le Borne, Bruch, Lalo, Debussy und Grieg zu Berlioz führte. Soweit ich den Vorträgen zuhörte, konnte ich nirgends eine Berechtigung für diese Konzertveranstaltung bemerken. Le Borne dirigiert ganz geschickt, kommt aber über das rein Handwerksmäßige kaum hinaus. Schlimm ist es aber um seine eigenen Werke bestellt. Sein symphonisches Konzert für Klavier, Violine und Orchester ist wohl das nichtssagendste und hohlste Musikstück, das ich in der ganzen Saison mit anhören mußte. Ich war herzlich froh, als Bruch mit seinem „Kol Nidrëi" zu Worte kam. Auch das Konzert von Saint-Saëns „Die Muse und der Poet" stand im Zeichen der Bedeutungslosigkeit. Zu bewundern waren nur die Mitwirkenden, Raoul Pugno am Klavier, Eugène Ysaye mit seiner herrlichen Geige und der treffliche Joseph Hollmann. Alle diese prächtigen Künstler spielten ihre ledernen Passagen und Allerweltsphrasen mit wahrer Todesverachtung. — Rudolph Ganz schien an seinem letzten Klavierabend etwas indisponiert zu sein. Anders kann ich mir wenigstens manche Unebenheit in Beethovens Waldstein-Sonate und Appassionata nicht erklären. Sein ganzes Können und seine rechte Musikernatur kamen eigentlich nur in den herrlich gespielten langsamen Sätzen zum Ausdruck. Manche Eigenheiten seiner Beethoven-Interpretation wollten mir diesmal nicht überall zusagen; sein Vortrag mildert bisweilen die schroffen Kontraste zu sehr, was namentlich der Appassionata einen zu freundlich-vermittelnden Ton gibt.

Georg Schünemann

Von guter Schulung zeugten die Vorträge des Ursula-Mädchen-Chores vom Ursula-Konservatorium. Wenn man sich auch manchmal mehr Reinheit in der Tongebung und größere Präzision gewünscht hätte, so muß man doch anerkennen, daß der Dirigent Eduard Goette seine Aufgabe sehr ernst nimmt. — Ein junger Geiger Paul Kochański machte namentlich nach der technischen Seite hin einen vorzüglichen Eindruck. Wenn er auch noch nicht ganz in die Tiefen der Bachschen Musik eingedrungen ist, ließen doch die temperamentvollen Vorträge moderner Stücke erkennen, daß er sich auch dieses Gebiet erobern wird. Einen großen, blühenden Ton weiß er seinem schönen Instrument zu entlocken. — John Gerling ist ein Pianist, der sich nicht besonders über den Durchschnitt erhebt. Sein Vortrag ist trocken und kann auf die Dauer nicht interessieren. — Einen sehr genußreichen Abend brachte das Konzert der Sopranistin Emy Schwabe. Hier

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

konnte man seine ungetrübte Freude an einer wunderbar großen, in allen Lagen musterhaft gehorchenden Stimme haben, deren Darbietungen durch einen urgesunden Musiksinn unterstützt werden. Für Lieder ihrer schweizerischen Landsleute Othmar Schoeck und Volkmar Andreae trat sie sehr erfolgreich ein. — Die Pianistin Grace Hamilton Morrey führte sich durch den Vortrag dreier Klavierkonzerte ein, deren Direktion an der Spitze des Philharmonischen Orchesters Emil Paur übernommen hatte. Durch ein stark forciertes Spiel im Forte schießt die sonst sehr musikalisch spielende Dame oft über das Ziel hinaus, während lyrische Stellen, besonders bei Beethoven, wieder ziemlich nüchtern klangen. Auch die Begleitung war stellenweise viel zu stark. Emil Thilo

BRAUNSCHWEIG: Weiteres Interesse beanspruchte der Bach-Verein, der unter A. Therig mit Strathmann Sgambati's Requiem zu erfolgreicher Aufführung brachte. — Die „Liedertafel" (Hofkapellmeister Riedel) feierte ihr 10jähriges Bestehen; Frl. Kappel und Kammermusikus Mühlfeld ernteten mit dem Dirigenten reiche Lorbeeren. — Im Passionskonzert des Schraderschen a cappella-Chors, das für den erkrankten Dirigenten Prof. H. Schrader Domkantor Wilms leitete, zeichneten sich M. Oppermann (Alt) und O. Spannhof (Orgel) aus. — Hofmusikdirektor Clarus schloß mit dem Chorgesangverein die Saison durch eine treffliche Aufführung von Mendelssohns „Paulus". Die Solisten J. Dietz, Fr. Oehlert, Favre und Jellouschegg boten vorzügliche Leistungen. Ernst Stier

BREMEN: Einen erlesenen Genuß bescherte uns am 9. Abend der Philharmonie Arthur Nikisch, der mit einem prächtigen Programm — „Euryanthe"-Ouvertüre, Tschaikowsky's „Pathetische", Beethoven-Konzert mit Carl Flesch und „Tannhäuser"-Ouvertüre — die Stelle unseres auf der Lorbeerenernte in Rußland befindlichen Ernst Wendel vertrat. Der 10. Abend brachte unter gewohnter Leitung zunächst das treffliche Variationenwerk von Wilhelm Berger op. 97, eine würdige Ehrung für den der Kunst viel zu früh entrissenen Tondichter, der bekanntlich seine ganze Jugend in unserer Stadt verlebte. Daran schlossen sich an Orchesterwerken noch drei Sätze aus „Fausts Verdammung" und Liszts „Mazeppa". Die ausgezeichnete Margarete Preuse-Matzenauer vervollständigte das Programm durch zwei weitere Berlioz-Nummern („Der Geist der Rose" und „Die Gefangene") und Wagners „Fünf Gesänge", die durch die großartigen Stimmittel und die schöne Vortragskunst der Künstlerin zu vorzüglicher Geltung gebracht wurden. — Auf virtuosem Gebiete ist an hervorragenden auswärtigen Erscheinungen diesmal außer dem im Rahmen des Künstlervereins gastierenden „Russischen Trio" nur das von gewohntem glänzenden Erfolge begleitete Burmester-Konzert zu verzeichnen. Von einheimischen Kräften sei erwähnt die bewährte Kraft von Marie Busjaeger sowie das vielversprechende Auftreten von Mathilde Ruyter, die in einem Konzerte des Pianisten Felix Odenwald den ersten Schritt in die Öffentlichkeit tat. Bemerkenswert ist auch eine erfolgreiche erste Klaviermatinee von Emmy Frickhöfer. — Eine interessante Besonderheit bildete der in den ausführenden Kräften allerdings nur zum Teil auf entsprechender Höhe stehende Kompositions-Abend von Pauline von Erdmannsdörfer-Fichtner, der von dem schöpferischen Können der namhaften Pianistin recht günstige Proben gab. — Im 11. Konzerte der Philharmonie brachte Ernst Wendel neben Brahms und der ersten Suite der „Arlésienne" als Neuheit Debussy's „Prélude à l'après-midi d'un Faune", dessen feine Stimmungsmalerei hier jedoch wenig Anklang fand. Joseph Lhévinne entzückte mit dem nicht allzu gehaltvollen dritten Klavierkonzerte von Saint-Saëns durch seltene Feinheit des Vortrags. Großen Erfolg hatte ein Extra-Wagner-Abend mit unserer Primadonna Maryla von Falken, aus dessen Programm eine wundervolle Wiedergabe des Siegfried-Idylls hervorgehoben sei, und einen Sturm der Begeisterung entfesselte am Schlußabend wieder Beethovens „Neunte", der man seine C-dur hatte vorangehen lassen. — Ein Orchesterkonzert des Lehrergesangvereins bescherte uns eine prächtige Vorführung des „Bardengesanges" sowie von drei Märschen von Richard Strauß (Einzug der Johanniterritter und op. 57 No. 1 und 2), sämtlich im Guten und weniger Erfreulichen echte Kinder des großen Könners und Machers, und ferner als sehr beachtenswerte Neuheiten „Schmied Schmerz" und „Neuweinlied" von Hausegger und Wendels „Das deutsche Lied". — Eine schöne Leistung unter Eduard Nösslers trefflicher Leitung bot auch diesmal unser Domchor mit einem reichen Passions- und Osterprogramme, worunter zwei Nummern: „Die Heilandsworte am Kreuz" von Richard Bartmuß und „Müde, das Lebensboot weiter zu steuern" von Wilhelm Berger zugleich als würdige Gedächtnisfeier an die beiden jüngst verstorbenen Tondichter dienten. Gustav Kissling

BRÜSSEL: In seinem 4. Konzert hatte sich Ysaye einer neuen Symphonie des jungen Belgiers L. Delcroix angenommen und verhalf dem tüchtigen Werk, von dem namentlich das reizende poetische Adagio sehr gefiel, zu einem warmen Erfolg. Die interessante symphonische Dichtung „Lenore" (nach Bürger) von Duparc hört man immer gern wieder, ebenso die klangschöne „Viviane" von Chausson. Großer Erfolg für Gabrilowitsch (b-moll Konzert von Tschaikowsky und Solostücke). — Im 2. Concert populaire vermittelte S. Dupuis die Bekanntschaft mit zwei Jugendwerken unserer „Großen": Symphonie von Wagner und Ouvertüre zu „Der Corsar" von Berlioz, die lebhaftes Interesse erweckten. Eine symphonische Dichtung „Schicksalslied" von G. Dupuis, dem Komponisten der kürzlich besprochenen Oper „La Glu", flößte große Achtung vor seinem Können ein. Es ist ein Werk moderner Tendenz. Marta Leffler-Burckard sang mit großer schöner Stimme und dramatischem Ausdruck die Oberon- und Fidelioarien, sowie Lieder zur allgemeinen Zufriedenheit. — Das 2. Konzert Durand war der französischen Schule gewidmet und brachte neben bekannten älteren Sachen von Saint-Saëns, d'Indy, Chabrier mehrere interessante Novitäten: die „Französische Suite" von Roger-Ducasse, die „Spanische Rhapsodie"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Ravel und „Image“ aus den „Rondes de Printemps von Debussy zeigten die Franzosen in ihrem bekannten Streben, neue, interessante Klanggebilde und Effekte zu finden, während der innere musikalische Kern ziemlich leer ist. Das Orchester wurde den schwierigen Werken in sehr tüchtiger Weise gerecht. Der sympathische Geiger Deru spielte mit lebhaftem Erfolge das Konzert von Lalo und Stücke alter Meister. — Im 2. Bach-Konzert (Zimmer) wurden die Kantaten „Mein Gott, wie lange“, „Jesu, der du meine Seele“ und „Nun ist das Heil“ unter Mitwirkung von Noordewier, de Haan, Kohman und Fröhlich sehr lobenswert aufgeführt. Wanda Landowska spielte in vollendeter Weise das g-moll Konzert und Solostücke. — Crickboom, einer unserer besten hiesigen Geiger, gibt fünf Konzerte, von denen bis jetzt zwei (mit Orchester) stattgefunden haben. Seine Technik, Ton und Stil genügen den höchsten Anforderungen. — Enormen Erfolg hatten zwei Recitals von Sauer und Friedberg. Dieser, erst seit vorigen Winter hier bekannt, hat sich die Herzen der Brüsseler im Sturm erobert. — Das 3. Concert Durand war der deutschen Musik gewidmet und brachte in sehr guter Ausführung das folgende, freilich viel zu lange Programm: Symphonie von Ph. E. Bach, Vorspiel zum „Winter“ aus den „Jahreszeiten“, ein Violinkonzert von Mozart, Pastoralsymphonie und Violinkonzert von Beethoven, Waldweben aus „Siegfried“ und „Don Juan“ von Strauß. Als Solist Florizel von Reuter, ein technisch gewandter Geiger, der aber, was Ton anbelangt, gut täte, bei einem belgischen Meister zu studieren. — Über die Concerts Ysaye und Konservatoriumskonzerte zu berichten, bin ich leider nicht in der Lage, da die Konzertdirektionen es nicht für nötig hielten, der „Musik“ Einladungen zugehen zu lassen. — Zwei bedeutende Geigertalente: Szigeti und die zwölfjährige Alma Moodie fanden in eigenen Rezitals begeisterte Aufnahme. Auch Kubelik erwarb sich neue Freunde, namentlich dadurch, daß er neben dem großen Techniker jetzt mehr den Künstler und Poeten herauskehrt. Felix Welcker

DRESDEN: Das 6. Hoftheaterkonzert der Serie B brachte die Symphonie F-dur von Hermann Goetz, dem allzufrüh verstorbenen Komponisten der „Widerspenstigen“. Das im Rahmen der alten Form gehaltene, durch eine Fülle von Melodie und Wohllaut bestechende Werk hinterließ einen überaus erfreuenden Eindruck. Die Neuheit des Abends war ein Thema mit Variationen für großes Orchester von Enrico Bossi, eine tüchtige Arbeit, die durch ihre technische Reife, Reichhaltigkeit der Stimmungen und Eigenart der Orchesterwirkungen stets fesselt, aber eigentlich niemals innerlich packt. Unter Hermann Kutzschbachs sicherer Leitung, die mit Glück die einzelnen Teile straff zusammenhielt, fand die Symphonie eine freundliche Aufnahme. Solist war André Turcat, ein Pianist, der mit Grieg's a-moll Konzert nur einen mäßigen Erfolg erzielte, da ihm die blendende Technik des Virtuosen ebenso mangelt wie der Tonzauber und die Gestaltungskraft des von innen heraus nachschaffenden Künstlers. Das Palmsonntagskonzert ließ uns die Bekanntschaft mit Ernst von Dohnanyi als Klavierspieler erneuern, der Beethovens Konzert B-dur außerordentlich klar, durchsichtig, leicht, geschmackvoll und technisch meisterhaft vortrug, aber es doch gar zu harmlos und fast damenhaft schüchtern anfaßte. Die „Neunte“ stand diesmal unter Leitung Ernst von Schuchs, der mit seinem bekannten Feuer dem ersten Satze zu besonders eindringlicher Wirkung verhalf, seltsamerweise aber das Scherzo nicht in seiner überschwenglichen, taumelnden Lebendigkeit zu interpretieren wußte. Dagegen riß er mit den beiden letzten Sätzen die Hörer zu wahrer Begeisterung hin. Das Soloquartett war mit Margarethe Siems, Franziska Bender-Schäfer, Hans Rüdiger und Friedrich Plaschke besetzt. — Ein ganzer Abend mit eigenen Kompositionen gab Karl Pembaur Gelegenheit, sich als außerordentlich strebsamen und fleißigen Tonsetzer zu zeigen, dem allerdings zum freien Schaffen die Erfindungsgabe ebenso fehlt wie die starke Eigenpersönlichkeit. Alles, was man von ihm hörte, verriet den tüchtigen Musiker und klang gut, aber man wurde nicht fortgerissen oder mit innerlicher Freude erfüllt; alle die Werke, so verschieden sie in der Form waren, wiesen eine Familienähnlichkeit auf, und so stellte sich trotz der Mitwirkung namhaftester Solisten, wie Erika Wedekind und Leon Rains, und trotz des lauten Beifalls lorbeerspendender Freunde nicht ganz der erwünschte künstlerische Erfolg ein. — Ein anderer Dresdner Komponist, Hugo Daffner, führte in einem Konzert der Gewerbehauskapelle selbst seine Symphonie f-moll vor. Wie alle Arbeiten dieses auf abgelegenen Pfaden wandelnden Musikers macht sie dem Wohllautsbedürfnis der Hörer keine Zugeständnisse. Aber der künstlerische Ernst und das offenkundige Streben nach einer eigenen Tonsprache erzwang Hochachtung vor dem Tonsetzer und ließ die Hoffnung aufkommen, daß es ihm in Zukunft doch gelingen wird, zu seiner spröden und knorrigen Harmonik die rechte melodische Linie zu finden. — Der Musikpädagogische Verein veranstaltete einen Chopin-Gedächtnisabend, in dessen Verlauf Hermann Scholz sich wieder als Chopinspieler ersten Ranges bewährte und Otto Neitzel in einem fein geschliffenen Vortrage die musikalische Bedeutung des Meisters darlegte. — Der Tonkünstlerverein brachte Mozarts Divertimento No. 2 (D-dur) für Streichquartett, Flöte, Oboe und vier Hörner unter Schuch's Leitung zur Aufführung, wobei die allzu starke Besetzung des Streichkörpers der Gesamtwirkung Abbruch tat. — Die Volkssingakademie bewies unter Johannes Reicherts Führung ihre wundervolle Chorschulung durch eine Aufführung des Händelschen „Samson“, wobei der Dirigent die Cembalostimme durch die Streicher ersetzt und auch das Harmonium zur Mitwirkung herangezogen hatte. Erstgenannte Änderung erscheint mir nicht übel, da das moderne Klavier, das ja die Cembalostimme jetzt meist auszuführen hat, meinem Empfinden nach nicht zu dem sonstigen Klangbilde paßt, aber das Harmonium war entschieden fehl am Ort. — Das Petri-Quartett hat seine nunmehr schon zum dritten Male durchgeführte Gesamtwiedergabe aller Beethovenschen Streichquartette in genußreichster Weise beendet. So lobenswert diese Pflege Beethovens sein mag, so bleibt es doch im

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Interesse der schaffenden Musiker zu bedauern, daß eine so angesehene Kammermusikvereinigung sich nun schon zum dritten Male einen ganzen Winter lang dem neuzeitlichen Schaffen vollständig verschlossen hat. — Ein Sonatenabend von Artur Schnabel und Carl Flesch gestaltete sich zu einem der wertvollsten Konzerte des ganzen Winters, besonders zündend schlug die köstliche Violinsonate A-dur von Mozart ein. — Emil Sauer und Fritz Kreisler bezeichneten mit ihren eignen Abenden ebenfalls Höhepunkte der Saison. F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Im Musikverein gab es unter Karl Panzners Leitung einen Schumann-Abend mit Georg Wille als dem geeignetsten Vertreter des selten gehörten Violoncellokonzertes des Romantikers. Dann brachte Panzner als Neuheit den symphonischen Prolog von Max Reger glänzend heraus und verhalf der Chorkantate „Der Tod und die Mutter" von Naumann, einer entschieden beachtenswerten Bereicherung der Chorliteratur mit Orchester und Soli, zu einem guten Erfolge. Auch die Dante-Symphonie mit Schlußchor von Liszt kam zur ersten Aufführung und wurde außerordentlich beifällig aufgenommen. Von Instrumentalsolisten wirkten in den von Panzner geleiteten Konzerten noch mit: der junge Adolf Busch, der sich mit Brahms' Violinkonzert geradezu glänzend einführte, Franz von Vecsey, der mit seinem klaren, technisch überlegenen Spiele das Violinkonzert von Sibelius vorteilhaft bekannt machte und die Pianistin Celeste Chop-Groenevelt, eine technisch leistungsfähige, intelligente Ausdeuterin des Tschaikowsky'schen Konzertes. Von privaten Unternehmungen verdient das ausgezeichnet verlaufene Debut der neugegründeten „Düsseldorfer Madrigalvereinigung" unter Leitung von Willy Mosbacher erwähnt zu werden. Zum Vortrag gelangten Madrigale in Originalbesetzung von Palestrina, Händel, Haßler, Marencio, Eccard, Haider, Gastoldi in ideal klangschöner Wiedergabe. Als Instrumentalist trat an dem Abend der vielversprechende junge Pianist Heinrich Eccarius auf. Von Kammerkonzerten sind endlich zu erwähnen eine Soiree des Gürzenich-Quartettes mit Sofie Dahm am Klavier, die Konzerte des Fitzner-Quartettes und des Rheinischen Trios.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Im 5. Abonnementskonzert kam hier zum ersten Male Hector Berlioz' große Toten-Messe zur Aufführung. Hans Haym hatte den großen Tonapparat ganz in seiner Gewalt, und so kam das monumentale Werk fast in allen Teilen zu vollster Wirkung. Im Solo, das besser einem lyrischen Tenor zugefallen wäre, war Adolf Löltgen-Barmen nicht ganz einwandfrei. — Einen so auserlesenen Genuß im 4. Solistenkonzert auch Maria Philippi-Basel mit ihren vielseitigen Vorträgen (Bach, Schubert, Brahms, Debussy, Courvoisier) bot, wir schätzen sie als Oratoriensängerin doch höher, denn als Liedersängerin. Karl Friedberg (Köln) ist eine Künstlernatur, die am Klavier jedem Komponisten, sei es Beethoven, Schubert, Brahms oder Chopin, gerecht zu werden weiß.

F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Das letzte Freitagskonzert der Museumsgesellschaft brachte unter Mengelbergs eifrig-lebendiger Leitung Beethovens „Erste" und „Letzte" zu wohlgelungener Wiedergabe. Besonders schön gelangen das Andante und das Finale der Ersten Symphonie, sowie der erste Satz und das Scherzo der Neunten. Orchester und Chor hielten sich gut auf dem Gipfel des festlichen Abends, und auch das Soloquartett (Alida Noordewier-Reddingius, Pauline de Haan-Manifarges, Dr. Römer und Thomas Denys) bot sein Bestes. Auch das beschliessende Sonntagskonzert gab Anregung durch gute und beste Musik, und auch hier gingen die Wogen der Begeisterung hoch. Ellen Beck sang Gluck (Alcesten-Arie) und Wagner („Isoldens Liebestod") ausgezeichnet. In beiden Fällen gingen die Vorspiele voraus, und Mengelberg bot weiterhin noch Grieg's „Elegische Melodieen" für Streichorchester und Tschaikowsky's „Symphonie pathétique" in trefflicher Darstellung, vom Orchester dieser Konzerte meist glücklich unterstützt. — In seinem 3. Abonnementskonzert brachte der Rühlsche Gesangverein Max Regers „100. Psalm" zu verdienstvoller Erstaufführung in Frankfurt. Doch hinterließ das in den Dispositionen, klanglich und im Ausdruck aufgebauschte Werk bei mir keinen sympathischen Eindruck. Vieles, wie vor allem der nicht hierher gehörende, stimmentötende cantus firmus des Lutherchorals am Schluß, der Ausdruck des Jauchzens, Dienens, Dankens, Lobens erscheint mir direkt verfehlt. Chor und Orchester beherrschten, unter Schurichts anfeuernder Führung, die großen Schwierigkeiten der vehementen Komposition auf beste. Sie boten ferner, zu Ehren des früheren Vereinsdirigenten Bernhard Scholz, unter dessen Leitung seine gut gearbeitete, akademisch geartete Kantate „Media vita" mit Tenorsolo (G. A. Walter), die freundliche Aufnahme fand. Doch wie ganz anders wirkte neben diesen Epigonenwerken, die hier und da an Bach gemahnen, der alte Thomaskantor selbst mit der prächtigen, großzügigen Kantate „Ihr werdet weinen" und der poetisch-lyrischen „Schlage doch, gewünschte Stunde", der in Frau Fischer-Maretzki eine stilsichere Interpretin erstand. In der ersteren wirkten Dirigent und Chor einiger und eindringlicher als jemals. — Die letzte Kammermusik brachte eine gediegene Brahms-Feier des Frankfurter Streichquartetts mit dem Klarinetten-Quintett und dem Streichsextett in G-dur. — Ein Klavierabend von Wladimir Cernikoff hinterließ zwiespältige Eindrücke, ebenso ein solcher von Willy Rehberg. Ersterer zeigte sich im günstigsten Lichte mit einigen älteren, von ihm herausgegebenen Stücken des Belgiers Raick, des Engländers Arne und des Italieners Fiocco; letzterer bewährte sich am meisten mit Beethovens Sonate „Les adieux" und Stücken von Schubert. — Schließlich wiesen sich zwei Damen: Mary Olson (Klavier) und Betty Tennenbaum (Violine) mit nicht leichten Vorträgen über große, vielversprechende Fortschritte aus.

Theo Schäfer

HALLE a. S.: Die Aufführung des „Messias" in der Bearbeitung von Robert Franz war dadurch besonders bemerkenswert, daß es die letzte war, die Prof. Otto Reubke in der Robert Franz-Singakademie dirigierte. Er tritt nun von seinem Posten zurück. — Das Leipzig-Dresdener Quartett brachte an

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seinen letzten Kammermusik-Abenden u. a. Schuberts Forellenquintett mit Franz Mikorey, Dvořák's A-dur Klavierquintett, Thuilles Klavierquintett, mit Josef Pembaur, der außerdem mit dem Primgeiger P. Wille Beethovens Kreutzer-Sonate zum Vortrag brachte und das spröde Klavier beredter und berückender auf den Zuhörer wirken ließ, als es der Partner mit seiner Geige vermochte. — Susanne Dessoir ersang sich auf dem Gebiete des Volks- und Kinderliedes einen großen Erfolg. — Ebenso faszinierte Alice Ripper mit dem glänzenden Vortrage von Beethovens Es-dur Konzert und Webers f-moll Konzertstück im letzten Wintersteinkonzert. Martin Frey

HANNOVER: Im 7. Abonnementskonzert der Kgl. Kapelle (Karl Gille) erspielte sich Fritz Kreisler mit Brahms' Violinkonzert und mehreren Nippes älterer Meister einen großen und ehrlichen Erfolg, während das Orchester in Haydns G-dur Symphonie sowie in Dvořáks „Aus der neuen Welt" Gelegenheit hatte, seine große musikalische Intelligenz und technische Virtuosität glänzen zu lassen. Das 6. Abonnementskonzert bescherte uns unter der gleichen Leitung zwei interessante Novitäten: Dubois' „Symphonie française" und Debussy's Chorwerk „Die Auserwählte". In demselben Konzert entzückte Lola Artôt-de Padilla durch den Wohllaut und die feine Schulung ihrer Stimme. — Von den vielen anderen Konzerten hatten nur die Liederabende des Tenoristen Knote und des Baritonisten Brause, sowie die Klavierabende von Conrad Ansorge, Georg Zscherneck, Paula Hegner und Hedwig Hirsch-Kauffmann wirklich künstlerische Bedeutung. — Eine interessante Liszt-Vorfeier veranstaltete die hier im Vorjahre gegründete Gesellschaft der Musikfreunde: Otto Neitzel sprach in anregender Weise über Liszts Bedeutung, Hermann Brune sang mehrere Lieder, Emil Evers spielte mehrere Klaviersachen mit und ohne Orchester, und das hiesige Konservatoriumsorchester führte unter Leitung Karl Leimers die symphonische Dichtung „Les Préludes" schwungvoll und sicher vor. L. Wuthmann

HEIDELBERG: Der Bachverein (Philipp Wolfrum) beschloß seine Konzertreihe mit einer großzügigen und erhebenden Darstellung von Beethovens Neunter Symphonie und von Wagners Vorspiel, Verwandlungsmusik und weiteren Bruchstücken aus „Parsifal". Orchester und Chor leisteten Hervorragendes. Außer den Schweizer Künstlern Johannna Dick, Frida Hegar, Alfred Flury und Paul Böpple im Soloquartett der „Neunten" machte sich Geiße-Winkel (Wiesbaden) um die Aufführung sehr verdient. Lamond absolvierte einen Beethoven-Abend. Der Pianist R. Franck führte seine Klaviervorträge zu Ende. K. A. Krauß

KARLSRUHE: Die Abonnementskonzerte des Hoforchesters schlossen mit einer im ganzen eindrucksreichen Wiedergabe der Neunten Symphonie von Beethoven, die ebensosehr die künstlerischen Fähigkeiten des Leiters Leopold Reichwein, als die Tüchtigkeit des Orchesters und die Zuverlässigkeit des ausgiebigen Chorkörpers erkennen ließ. — Eine bedeutende musikalische Tat vollbrachte der Bachverein mit der Vorführung der hier lange Jahre nicht mehr gehörten „Missa solemnis" von Beethoven. Die Ausführung des schwierigen Werks bedeutete einen großen, unbestrittenen Erfolg für den Verein und seinen Leiter Max Brauer, der Chor, Orchester und das ausgezeichnete Soloquartett (die Damen Kallensee und Ethofer, die Herren Müller und Büttner) zu ganz hervorragendem Zusammenwirken begeisterte. — Bedeutende Solistenkonzerte veranstalteten Bronislaw Huberman und Elena Gerhardt. Franz Zureich

KÖLN: Das aus Tonwerken von Brahms zusammengesetzte 11. Gürzenichkonzert begann mit der „Nänie", um dann mit dem Violinkonzert ein prächtiges und dankbares Stück in trefflicher Ausführung (Karl Flesch) zu bringen. Dann stützte sich Fritz Steinbachs höchst fesselnde Interpretierung der Rhapsodie auf einen prachtvoll einstudierten, stimmschönen Männerchor, der in der geschmackvollen Durchführung des Altsolo seitens Ida Kuhl-Dahlmanns eine schätzbare Ergänzung fand. In hehrstem Genusse aber konnten die Brahms-Freunde schwelgen, als Steinbach und sein im Geiste dieses Tonsetzers bis zur Vollendung eingespieltes Orchester die erste Symphonie (c-moll) in überaus glanzvoller Aufführung vor ihnen erstehen ließen. — In der Musikalischen Gesellschaft freute man sich sehr, nach längerer Zwischenzeit einmal wieder James Kwast zu begrüßen. Mit der Wiedergabe seines eigenen schönen Klavierkonzerts fand der ausgezeichnete, in jeder Betätigungsrichtung gleichmäßig vornehm wirkende Künstler enthusiastischen Beifall. — Nicht sehr gut schnitt Hermann Gura an gleicher Stelle ab, dessen Art, Loewesche Balladen vorzutragen, ob der sehr äußerlichen Effektsucherei und einem unverkennbaren Mißverhältnis zwischen künstlerischem Wollen und Können bei den gut geschulten Hörern dieser Aufführungsabende gemischte Empfindungen auslöste. — Lebhaftem Interesse begegnete das Rebner-Quartett. Mit dem Brahmsschen a-moll Quartett, dem von Schubert hinterlassenen Quartettsatz c-moll und einem aparten, hübsch gesetzten Divertimento von Sekles erwiesen die Herren einen vorzüglichen Kammermusikstil und rühmliche Einzeleigenschaften, so daß der ihnen gezollte warme Beifall seine gute Berechtigung hatte. — Unter den eigenen Konzerten auswärtiger Solisten erzielten zumal solche der Pianistin Adele Ries von Trzaska mit der Sängerin Schick-Nauth und des Pianisten Konstantin Wassenhoven schönen Erfolg; auch die besten und renommiertesten Konzertgeber werden aber stets gut tun, ohne alle Illusionen in pekuniärer Beziehung nach Köln zu kommen. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Das Auftreten von Pablo Casals im 5. Symphoniekonzert möchte ich fast als das hervorragendste Ereignis im letzten Abschnitte unseres Musiklebens betrachten; es ist doch ganz enorm, wie dieser Cellist den Ausdrucksbereich seines Instruments erweitert, was er durch virtuos-schöpferisches Zutun aus Werken wie Schumanns Cellokonzert macht, mit dem auch die besten seiner zeitgenössischen Kollegen doch kaum zu fesseln vermögen. Der Künstler hatte es um so leichter, besagtem Symphonieabend seinen Stempel auf-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zudrücken, als die symphonischen Leistungen daneben quantitativ und qualitativ bescheidener waren als sonst. Dafür entschädigte aber der Leiter, Max Brode, in den folgenden Konzerten durch vieles Gute: im 6. durch die Brahmssche Alt-Rhapsodie (mit der ausgezeichneten Maria Philippi, die auch einige Lieder beisteuerte) und Beethovens Siebente, im 7. (mit dem hochberufenen jungen Geiger Efrem Zimbalist) durch Strauß' „Aus Italien", alles recht gute Aufführungen. — Ein Abend des Musikvereins, eines von Wendel hochgebrachten, von Paul Scheinpflug auf erfreulicher Höhe gehaltenen Dilettantenvereins, dessen Veranstaltungen durchaus zu den ernsten künstlerischen Erscheinungen gehören, brachte dann Bachs Flötensuite (h-moll) in einer stilvollen Herrichtung durch den Dirigenten und, gleich der Beethovenschen c-moll Symphonie, in höchst anerkennenswerter Gestaltung. — Mit der Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri" in der Brodeschen Singakademie, die in den Solopartieen (Tilly Cahnbley-Hinken, Paul Reimers, Arthur van Eweyk) sehr erfreulich, in den Chören auch erträglich, nur in der Begleitung dank den unhaltbaren hiesigen Orchesterverhältnissen sehr mäßig ausfiel, ist die Reihe der vielköpfigen musikalischen Veranstaltungen diesmal erschöpft. — Aus den Kammermusikkonzerten möchte ich die Aufführung des stimmungsvollen Paul Scheinpflugschen Liederzyklus mit Klavier, Geige und Englisch Horn „Worpswede" (mit der Sängerin Elsa Dankewitz) in dem letzten Abend des Scheinpflug-Quartetts herausstechen, während die ältere Braun-Schennichsche Kammermusikvereinigung sich für neuere Slawen, für Dvořák und, weniger glücklich, für Borodin ins Zeug legte. — Das wichtigste Solistenkonzert war ein wundervoller Abend des Ehepaars Schnabel; nennenswert sind dann noch das etwas heterogen zusammengesetzte Konzert der Familie Petri (Henri, Egon und Helga Petri) und ein Liederabend des für Lyrisches begabten jungen Baritonisten William Pitt Chatham. Dr. Lucian Kamieński

LEIPZIG: Die Leipziger Konzertsaison 1910/11 hat mit der ersten Aprilwoche ihr Ende erreicht, und schon vor der üblichen Karfreitagsaufführung der „Matthäus"-Passion, die jeder Saison als Requiem nachklingt, habe ich hier von den letzten Lebensäußerungen der mittlerweile Entschlafenen zu berichten. Im 22. Gewandhauskonzert ist das Publikum zuerst mit einer schönen Darbietung von Haydns fröhlicher G-dur Symphonie (Breitkopf & Härtel-Ausgabe No. 13) erfreut — und dann durch eine unter Arthur Nikisch durch das Gewandhausorchester, den Gewandhauschor und ein tüchtiges einheimisches Solistenquartett (Frl. Bartsch, Frau Grimm-Mittelmann und die Herren Urlus und Kase) zum größten Teil bedeutend vollbrachte Aufführung von Beethovens „Neunter" erhoben worden. — In wahrhaft weihevoller, Mysterien-artig ergreifender Weise hat eine als Veranstaltung des „Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen" stattgehabte, von Richard Hagel geleitete Vorführung der Lisztschen „Legende von der heiligen Elisabeth", an der neben der außerordentlich schön singenden Vertreterin der Titelpartie Frau Rüsche-Endorf, der stimmgewaltigen Landgräfin-Interpretin Frau Matzenauer und den tüchtigen Solosängern Troitzsch und Klinghammer der Philharmonische Chor und das städtische Theater- und Gewandhausorchester mitbeteiligt waren, auf den musikalisch-bedeutsamsten Gedenktag dieses Jahres — den am 22. Oktober zum hundertsten Male wiederkehrenden Geburtstag Franz Liszts — vorausgedeutet. — Von der warmherzigen Hilfsbereitschaft des Künstlervölkchens und des manchen trefflichen Kunstleistungen eines allzufrüh verstorbenen Bühnensängers dankbar nachsinnenden Publikums zeugte ein ausverkauftes Lüppertz-Konzert in der Alberthalle, dessen Einnahme für die Witwe und die drei Waisen des jung dahingeschiedenen Baritonisten Willy Lüppertz bestimmt war. Mit einigen talentbezeugenden Liedern von Josef Marx und mit dem bedeutendes Meyerbeer- und Wagner-Nachempfinden bekundenden „Sonnengesange Wittichs" aus Siegfried Wagners „Banadietrich" hat dieses Wohltätigkeitskonzert sogar einiges für hier Neue zutage gefördert. — Die hiesigen Ortsgruppen der „Internationalen Musikgesellschaft" und der „Salzburger Mozartgemeinde" hatten sich zur Veranstaltung einer musikalischen Aufführung verbunden, deren Reinertrag dem „Mozarteum" zufließen sollte, und das mit der wohlgelingenden Wiedergabe alter ein- und mehrstimmiger Gesangskompositionen (von Schein, Mayr, Graun, Ph. Em. Bach, Benda und anderen Rokokomeistern mehr) durch Anna Hartung, Hertha Meiner und eines von Adelheid Bauermeister geleiteten und begleiteten Frauenchor- und eines Oboenkonzertes, eines Fagottkonzertes und des G-dur Trios von Mozart durch Herrn Gleisberg, Herrn Schäfer, Herrn Wünsche, Frl. Bosch und Herrn Wittenbecher lebhaft interessieren und befriedigen konnte. — Der vornehme Musiker-Pianist Leonid Kreutzer hat den zweiten und dritten seiner durch eine Handerkrankung Alexander Schmullers in Frage gestellten Duo-Sonatenabende unter dankenswertester Beihilfe Julius Klengels absolviert und im Vereine mit diesem Meister des Violoncellspiels neben der A-dur Sonate von Beethoven, der F-dur Sonate von Brahms und der g-moll Sonate von Chopin auch mehrere in ihrer Art interessante neueste Werke für Klavier und Violoncello vor die Öffentlichkeit gebracht: die reflektive a-moll Sonate op. 116 von Max Reger, die impulsive A-dur Sonate op. 71 von Sigfrid Karg-Elert und eine — man verzeihe mir das Wort! — initiative cis-moll Sonata-Ballade op. 7 von Michail Gnessin. — Die Herren Walter Hansmann (Violine) und Sándor Vas (Klavier) umrahmten an einem Kaufhausabend anmutige Liedervorträge von Grete Merrem mit dem hübschen Vortrage von Griegs G-dur Sonate und einer zweiten Vorführung von Brzezinski's jüngst an dieser Stelle bereits erwähnter D-dur Sonate. — Frederic Lamond erfreute noch kurz vor Schluß der Saison eine große Zuhörer-Versammlung mit einem groß-künstlerisch durchgeführten Beethoven-Abend —, Helene Staegemann-Sigwart verabschiedete sich von dem ihrer feinen Kunst herzlich zugetanen Leipziger Publikum mit der Darbietung eines sinnig aus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Volksliedern und modernen heiteren Liedern von Gutheil, Grieg, Pfitzner, Schillings, Sigwart, Weingartner und Hugo Wolf gewundenen Vortragsstraußes —, Dr. Hermann Brause gab auf seine bekannte Art Lieder und Balladen zum besten —, die junge amerikanische Pianistin Myrtle Elvyn erwies sich als ein starkes und schönes Talent, und nach dem englischen Pianisten John Dunn, dessen Stärke weniger im Bach- und Beethoven-Spiel als im brillant-virtuosen Aufsprühenmachen von Capricen und Capriccios liegt, kam noch Fritz Kreisler, imponierte mit seiner kernig-schönen Darstellung von Händel, Bach, Pugnani und Tartini und entzückte mit dem wunderbar warmtonig-intimen Darbieten alter, zum Teil von ihm selbst für Violine und Klavier angerichteter musikalischer Entremets. Arthur Smolian

MAGDEBURG: Die Konzertsaison befindet sich jetzt auf schwindelnder Höhe, um im nächsten Monate schnell den Tälern des Schweigens zuzueilen — wenigstens was größere musikalische Veranstaltungen anbetrifft. Im vorletzten Symphoniekonzerte des Stadttheaters konzertierte das Russische Trio mit ausgesprochenem Erfolg, im letzten beherrschte Julia Culp das Publikum. — Unglück hatte die eifrige und gewandte Konzertdirektion des Kaufmännischen Vereins, deren Bestreben dahin geht, auch auswärtige Dirigenten von Ruf hierher zu ziehen, ein Verfahren, das aus vielen Gründen Unterstützung verdient. Mottl sagte krankheitshalber am Konzerttage ab, da sprang Stransky-Berlin für ihn ein und holte sich einen starken Erfolg mit dem Programm (Händel und Beethoven). Eweyk war in Gebelaune; so war das ausverkaufte Haus nach jeder Richtung zufriedengestellt. Max Hasse

MANCHESTER: G. Bantock leitete eines der Hallé Concerts, in dem seine Ouvertüre „The Pierrot of the Minute", sowie der 2. und 3. Teil seines weltlichen Oratoriums „Omar Khayyam" für Orchester, Soli und Chor zur Aufführung gelangten. Die verbleibenden Konzerte dieser Serie dirigiert noch Dr. Hans Richter, der uns leider, wie bereits im 9. Heft der „Musik" gemeldet, am Ende der Saison nach elfjährigem, für das hiesige Musikleben bedeutungsvollem Wirken verläßt. Aus den jüngsten Programmen der Hallé Concerts hebe ich noch hervor: Brahms' d-moll Klavierkonzert (Leopold Godowsky), Schottische Symphonie von Mendelssohn, Karfreitagszauber, Leonore No. 2, Violindoppelkonzert von Bach (Dr. Brodsky und Arthur Catterall), „L'apprenti sorcier" von Dukas, 2. Symphonie von Goldmark, Mendelssohns „Elias", Klavierkonzert op. 23 von Tschaikowsky (Ernst Lengyel), „Don Quixote" von Strauß, Symphonie C-dur Köchel 338 von Mozart, „Freischütz"-Ouvertüre, f-moll Klavierkonzert von Chopin (Tina Lerner), „Siegfried-Idyll" und „Rienzi"-Quvertüre. — In den Gentlemen's Concerts hörten wir unter Sir Henry J. Wood u. a. „L'Attaque du Moulin" von Alfred Bruneau und eine mir bedeutend erscheinende elegische Pavane von Maurice Ravel. Solisten in diesen Konzerten waren Leopold Godowsky (Klavier), Hilda Foster und Thorpe Bates (Gesang). — Das Edith Robinson-Quartett spielte die Quartette g-moll von Debussy und A-dur von Mozart und Brahms' Klavier-Quintett unter Mitwirkung von Isidor Cohn, das Brodsky-Quartett die Streichquintette G-dur von Dvořák und D-dur von Mozart, sowie das e-moll Trio von Saint-Saëns mit Max Mayer am Flügel. — In der Schiller-Anstalt führte sich das kürzlich gegründete „Manchester-Trio" der Herren Catterall, Fuchs und Isaacs ein. — Elena Gerhardt sang auch heuer wieder in einem der Harrison Concerts. K U. Seige

MANNHEIM: Die 6. Akademie brachte gleich zwei Novitäten: Schuberts 5. Symphonie in B-dur und Max Regers Hiller-Variationen. So erfrischend die leichten, kurzen und gefälligen Symphoniesätze wirkten, so ermüdend gestalteten sich die schwierigen und fast unendlichen Variationen trotz all der großen Kunst, die in ihnen steckt. In der 7. Akademie bildete Bruckners 5. Symphonie das Hauptwerk; Wagners Faust-Ouvertüre wurde gleich den übrigen Werken von Arthur Bodanzky großzügig interpretiert. Als Solisten errangen sich erneuten Ruhm Fritz Kreisler und Wassili Sapellnikoff. — Nur mit Technik wartete im Philharmonischen Verein Jan Kubelik auf. Was er spielte (Tschaikowsky, Saint-Saëns und Paganini), war willkürlich im Rhythmus und nicht einmal absolut rein, seine Hexenmeisterkünste entfesselten indessen einen unglaublichen Beifall. — Der Lehrergesangverein gab vor einem Publikum von mehr als 4000 Köpfen sein 10. Volkskonzert, in dem leider Hans Bahling als Balladensänger völlig versagte. — Das Rebner-Quartett gewann mit einem Beethoven-Abend ein volles Haus; großen Erfolg hatte auch die Münchner Kammermusik-Vereinigung (Sieben, Huber, Hitzelberger und Stöber) mit César Franck und Paul von Klenau. Dieser saß bei seinem Klavierquintett in b-moll selbst am Flügel. — Je einen Sonaten-Abend gaben Clara Bohle-Demrath und Otto Spamer (Violine), Carl Müller mit Willy Rehberg. Die zuletzt Genannten spielten die Cello-Sonaten von Pfitzner op. 1, Thuille op. 22 und Brahms op. 99 in hoher Vollendung und hatten stürmischen Erfolg. — Im 2. Konzerte des Liederkranz (Dirigent Karl Zuschneid) waren Agnes Borgo-Paris und Felix Berber die erfolgreichen Solisten. K. Eschmann

MÜNCHEN: Die beiden großen Konzertinstitute, die an der Spitze des Münchner Musiklebens stehen, die Musikalische Akademie (Hoforchester) und der Konzertverein, beschlossen ungefähr gleichzeitig, nämlich unmittelbar vor der Karwoche, ihre regelmäßigen Veranstaltungen und damit auch die eigentliche Saison, der sich nur noch eine kleine Coda von Nachzüglern anschließen dürfte. Vom Hoforchester und dem Lehrergesangverein (die ständig zusammenwirken) hörte man unter Hugo Röhr eine wirkungsvolle Aufführung des Lisztschen „Christus", bei der sich neben Emmy Burg-Zimmermann, Karl Perron und Paul Bender die junge, mit ungewöhnlich schöner Stimme begabte Altistin J. Lippe solistisch auszeichnete. Im Konzertverein kam unter Ferdinand Löwe mit dem letzten Abonnementskonzert auch der Zyklus der neun Brucknerschen Symphonieen zum Abschluß. Der ergreifende Torso der „Neunten" stand zusammen mit Brahms' „Dritter" auf

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

dem Programm, und ich weiß nicht, als was sich der Dirigent dabei mehr auszeichnete, als Interpret des Meisters, in dessen Auslegung er (abgesehen vielleicht von Nikisch) überhaupt keinen Rivalen hat, oder als Interpret jenes anderen, dessen so durchaus gegensätzlich geartete Kunst ihm kaum weniger gut liegt als die seines großen Lehrers. Aus dem Konzertverein ist weiterhin zu erwähnen das dritte der Symphoniekonzerte, mit denen Ossip Gabrilowitsch seinen Befähigungsnachweis als Orchesterleiter erbracht hat. Für die Aufführung der reizenden D-dur Symphonie von Ph. E. Bach war man ihm dabei besonders dankbar. Außerdem gab es Beethovens Klavierkonzert in G (Lamond) und Liszts „Faust"-Symphonie. — Auch ein englischer Musiker, Lennox Clayton, der sich an der Spitze des Tonkünstler-Orchesters als Dirigent vorstellte, hatte sich der Mitwirkung eines berühmten Pianisten versichert: Wilhelm Backhaus hatte unter seiner Leitung mit dem Beethoven'schen Es-dur Konzert und dem (auffallend stark an Weber anklingenden) Konzertstück von Robert Volkmann einen kaum minder stürmischen Erfolg als mit seinem eigenen zweiten Klavierabend. Nicht zu interessieren vermochte eine Ouvertüre: „Das Land der Gebirge und Seen" von Mc. Cunn, die Clayton neben der Brahmsschen D-dur Symphonie noch auf seinem Programm hatte. — Mehr Gewandtheit und Temperament, dafür aber vielleicht auch etwas weniger künstlerische Kultur als der Engländer, zeigte Richard Schulze-Reudnitz, der das gleiche Orchester in Werken von Beethoven und R. Strauß dirigierte und den Pianisten Georg Zscherneck aus Leipzig begleitete (g-moll Konzert von Saint-Saëns.) — Im Volks-Symphoniekonzert des Konzertvereins hörte man unter Paul Prill neben Liszts „Festklängen" und der „Phantastischen" von Berlioz eine klanglich hübsche, wenn auch inhaltlich nicht gerade bedeutende kleine Symphonie für Bläser (Nonett) von Gounod. — Die Trio-Vereinigung der Herren Heinrich Schwartz, Georg Knauer und Max Orobio de Castro beschloß ihre Abende mit einem rein klassischen Programm. – Ein Grieg-Abend, den die norwegische Sängerin Valdis Zerener veranstaltete, bewies nur, was man schon wußte: daß nämlich ein abendfüllendes Grieg-Programm heute doch wohl kaum mehr zu ertragen ist, und daß die Violoncello-Sonate in a-moll, op. 36 (Orobio de Castro mit W. Ruoff) die Violin-Sonate in c-moll, op. 45 (Toni Bloch mit Ruoff) in jeder Beziehung weit überragt. — Mit Auszeichnung sind schließlich noch zu nennen ein Konzert der jungen, von Jan Ingenhoven geleiteten Münchner Madrigal-Vereinigung, die in vielversprechender Weise dem Vorbild der Berliner Vereinigung nachstrebt, und der Terzettenabend der Schwestern Steffi, Marianne und Henriette Brunner aus Wien, die eine aparte Spezialität mit sehr viel Geschmack und künstlerischem Feinsinn pflegen. Rudolf Louis

NÜRNBERG: An bedeutenderen Werken brachte das Philharmonische Orchester unter Wilhelm Bruch in Volkskonzerten die phantastische Symphonie von Berlioz und die „Romantische" (IV.) von Bruckner, ferner im Philharmonischen Verein die symphonische Dichtung „Aus Italien" von Richard Strauß und den „Zauberlehrling" von Paul Dukas; am letztgenannten Abend sang Hermann Gura mit schönem Erfolg eine Anzahl Loewescher Balladen. — Aufrichtige Begeisterung erweckte in einem eigenen Konzert Carl Friedberg mit Soli von Chopin und dem Brahms-Klavierkonzert in B, ebenso im Privatmusikverein Max Pauer, der nach der chromatischen Phantasie und Fuge von Bach und Sonaten von Beethoven und Brahms u. a. noch einige Lieder ohne Worte von Mendelssohn, eine seltene Konzertkost, spielte. — Der Lehrergesangverein (Dirigent Karl Hirsch) führte unter solistischer Mitwirkung der Damen Cahnbley-Hinken und Fredrich-Höttges, sowie der Herren Emil Pinks und Karl Leydström den „Christus" von Liszt auf, der Verein für klassischen Chorgesang unter Hans Dorners Leitung die „Matthäus-Passion", wobei die Soli mit Tilly Cahnbley-Hinken, Ilona Durigo, Richard Fischer und Wilhelm Fenten besetzt waren. Nach der öffentlichen Hauptprobe und der eigentlichen Aufführung wurde die Passion wenige Tage später mit genau der gleichen Besetzung in einem nur Arbeiterkreisen zugänglichen Konzert zum dritten Male gegeben. — Unter den a cappella-Chören des Chorvereins (R. Manschedel) verdienen die „Wächterlieder" von Brahms besonders rühmende Erwähnung. Dr. Steinhardt

ROM: Der internationale Musikkongreß, der hier vom 4. bis 11. April tagte, gliederte sich in nicht weniger als sechs Sektionen: Musikliteratur und -geschichte, praktische Musik, Philosophie der Musik und Ästhetik, Didaktik, Instrumente und musikalisches Eigentumsrecht. Die Bezeichnung „international" hatte dieser Kongreß allerdings nur rein äußerlich verdient: es waren zwar ausländische Vertreter, so O. G. Sonneck und Mr. Gautwort aus Amerika, Dr. Carrilho (Mexiko), Morales (Schweden), Liapunoff (Rußland), Prof. Herzfeld (Ungarn) und Prof. Guido Adler (Wien) erschienen, auch Frankreich war durch den Konservatoriumsdirektor Fauré und den Komponisten Maréchal vertreten — (Deutschland hatte seltsamerweise nicht einen einzigen Vertreter offiziell entsendet, und der Schreiber dieser Zeilen war, so weit eingehende Erkundigungen ergeben haben, der einzige deutsche Musikschriftsteller, der diesem Kongreß beiwohnte) —, es fehlte aber dem Kongreß jenes gewisse undefinierbare wissenschaftlich-internationale Etwas, das den Kongressen der „Internationalen Musikgesellschaft" stets das offizielle Gepräge verleiht. Immerhin haben zwar die italienischen Arbeiten und Vorträge die internationalen überwogen, es haben jedoch auch ausländische Musikgelehrte recht interessante Vorträge gehalten. An erster Stelle möchte ich hier des Lehrers der Musikgeschichte an dem französischen Institut zu Florenz, Prof. Paul Marie Masson gedenken: er sprach über die erste der zahlreichen Streitigkeiten zwischen italienischer und französischer Musik (1710) und verlas einen Vortrag seines Landsmannes Lionel de la Laurence über zwei unbekannte Konzerte des piemontesischen Violinkomponisten Guignon, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts lebte und schon auf Vivaldi hinweist. Sehr interessant war auch der Vortrag des Vertreters

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hollands, Samuel de Lange, über die musikalische Erziehung in Holland seit 1848. Chronistisch wichtig war Sophus Andersen's Übersicht über die Musikpflege in Dänemark; Prof. Julius Major-Budapest (ein Schüler Liszts und Robert Volkmanns) hielt einen wichtigen Vortrag über ein neues Tonartensystem, das sich in seinem Kopfe im Verlaufe langjähriger Studien bosnischer Volkslieder herausgebildet hat; über hundert Tonarten hat Major entdeckt, die sich in drei Hauptgruppen teilen lassen, je nach den Halb- und Ganztonfortschritten, die sie aufweisen. Ein nach Amerika ausgewanderter italienischer Gesangspädagoge, Carlo Somigli, hielt einen, manche neue praktische Unterrichtsresultate aufweisenden, Vortrag über die von ihm angewendete Gesangsmethode und über die, seiner Meinung nach einzig mögliche, Registrierung der menschlichen (gleichviel ob weiblichen oder männlichen) Stimme. Unter den italienischen Gelehrten zogen namentlich folgende Herren die Aufmerksamkeit auch der ausländischen Gelehrten auf sich: Prof. Alberto Cametti, der einige der zwei- und dreistimmigen Kompositionen des bisher wenig bekannten Komponisten Orazio dell'Arpa (1589—1641) unter Mitwirkung von Kastraten-Sopranisten und Altisten zum Vortrag brachte, Werke, die dem Prof. Adler einen Hinweis auf die Werke Caccini's entlockten. Ferner ist der Vortrag des Herrn Torrefranca zu erwähnen; er suchte (freilich unter ziemlich lebhaftem Protest der Versammlung) an dem Beispiel des Venezianers Giovanni Platti nachzuweisen, daß der Einfluß der italienischen Instrumentalmusik auf die Mannheimer Schule und dann auf die Klassiker viel stärker sei, als gemeinhin angenommen werde. Wir können nicht eingehend auf Einzelheiten eingehen und müssen uns auch das Referat über einige interessante Erfindungen (so über den „Automusikograf Barbieri", einen Apparat zum Niederschreiben von Klavierimprovisationen ähnlich dem vor Jahren von Kromar vorgeführten, nur bedeutend billiger, sowie über ein neues Blasinstrument, das „Rothfon", eine neue Art der Baßklarinette, kombiniert mit Fagott- und — Celloklang!) versagen und wollen nur noch kurz erwähnen, daß außer dem theoretischen auch ein überreicher praktischer Teil an den Kongreß angegliedert war, daß im Liceo musicale unter Leitung des Direktors Stanislao Falchi ein Symphoniekonzert und ein Kammermusik-Abend stattfanden, wobei die Schüler des Liceo teilweise recht erfreuliche Leistungen darboten, wollen auch des Konzertes der städtischen Blasmusik und vor allem jener ausgezeichneten Vorstellung von Rossini's „Guglielmo Tell" im Teatro Costanzi gedenken, die uns wieder einmal zeigte, daß die Stimmen, zumal Tenöre und Soprane, noch immer im Mutterlande Italien herrlich aufsprießen, so peinlich auch für deutsche Ohren das von dem steten offenen Singen herrührende Tremolieren anmuten mag. Zum Schluß sei noch erwähnt, daß das auf zwölf Bände berechnete Riesenwerk Guido Adlers, das „Corpus scriptorum de musica" nun auch durch die italienische Regierung aufs eifrigste gefördert werden wird.

Arthur Neißer

SCHWERIN: Die Perzina-Abonnementskonzerte fanden einen glänzenden Abschluß durch Julia Culps hochedle und mitteilungsfreudige Sangeskunst. In dem vorletzten Konzert hatten Michael von Zadora, der glänzende Lisztspieler, und Tilly Cahnbley-Hinken einen großen Erfolg. In einem Wohltätigkeitskonzert der Wagner-Stipendienstiftung erfreute Walter Kirchhoff durch sein reichbegnadetes Sängertum. Mit einer ganz vortrefflichen Schulung entfaltete an dem gleichen Abend Berta Gardini ihren gesunden, aber nur mittelkräftigen Sopran. Recht vertrauenerweckend ist Gustav Havemann als Geiger, der sich mit Andreas Hofmeier, einem warmherzigen Musiker am Flügel, in die gute Arbeit eines Abends teilte. Elise Playfair aus Paris fand mit ihrer Mozartauffassung Widerspruch. Sie ist im übrigen eine gutbegabte Geigerin. Händels „Messias" hörte man trefflich vorbereitet in der gekürzten Bearbeitung von Friedrich Chrysander. Die Altistin Elisabeth Hartmann tat sich in der Aufführung durch die bedeutende Schönheit ihres tiefen, hochmusikalisch behandelten Alts sehr hervor.

Dr. Hussla

STRASSBURG: Die Abonnementskonzerte 5 und 6 — unter Pfitzner — boten etwas bunte Programme: zwischen Händel (Orgelsymphonie, mit Dr. Schweitzer) und Haydn, sowie Julia Culps schön gesungenen, wenn auch trockenen, Vorträgen, erschien etwas deplaciert Bleyles „Flagellantenzug" — Musik aus zweiter Hand. Entschieden abgelehnt wurde eine Symphonie des Wiener Hofkapellmeisters Walter, ein lärmend-gedehntes, äußerliches Tonwerk von technischem Raffinement, doch ohne die Seele einer künstlerischen Persönlichkeit, „tönendes Erz und klingende Schelle". Efrem Zimbalist fehlt zu seiner glänzenden Technik und seinem blühenden Ton nur noch die Geistesreife, um zu den ersten Geigern gezählt zu werden. — Der städtische Chor brachte Haydns „Jahreszeiten" unter Münchs etwas derber, Jagd- und Weinchor durch Überstürzung entstellender Leitung; solistisch ideal Mientje van Lammen und Messchaert, neben denen der glanzlose, wenn auch technisch gebildete Tenor von Willi Schmidt stark abfiel. — Erfreuliches bot das 3. Volkskonzert: eine reizende Symphonie (mit konzertierenden Soloinstrumenten) von Haydn und Beethovens Zweite (Fried) sowie Wissiak als Solisten. — Der Frauenchor unter Frodl feierte sein 10jähriges Jubiläum — wäre nur die entsprechende Literatur nicht so steril! —, als Solisten Frau Altmann (Alt), Dr. Schweitzer (Orgel) und Frau Carreras, die das Wesen des Klavierspiels vorläufig noch im Rennbetrieb erblickt und Schumanns „Carnaval" fürchterlich zerzauste. — Kammermusik brachten das hiesige Quartett Grevesmühl: Mozart und Glazounow, dazwischen spielte der treffliche Frankfurter Pianist Hoehn Beethovens op. 106, die schwierige Schlußfuge durch Überstürzung noch unklarer machend, ferner das Münchener Neue Streichquartett u. a. mit Pfitzners herbinteressantem Werk. — Im Tonkünstlerverein hörte man Agnes Leydheckers tonschönen, nur etwas kühlen Alt, leider mit wenig fesselndem Programm, und den Leipziger Pianisten Pembaur, der Chopin's

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rhythmen im anarchistischen Stile be- (oder miß-) handelte. — Wüllner erschien stark gealtert; die niemals glänzende Stimme nur noch ein Schatten, im Vortrag stark manieriert; von lyrischer Kantilene sollte ihn die geringste Selbstkritik fernhalten. Dem Publikum freilich genügten der Name und einige deklamatorische Posen. Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Die Hofkapelle hat unter Leitung von Max Schillings den diesjährigen Zyklus ihrer Abonnementskonzerte mit eindrucksvollen Aufführungen der ersten und neunten Symphonie von Beethoven abgeschlossen. Am Palmsonntag folgte noch in einem Extrakonzert eine Wiederholung der „Neunten" von Bruckner und die künstlerisch weihevolle Aufführung von Teilen aus „Parsifal". — Auch das Wendling-Quartett hat nach vielen Besetzungssorgen (der erst in dieser Saison eingetretene Cellist verließ uns schon wieder und mußte durch Gäste ersetzt werden) unter Mitwirkung von Max Reger noch einen glanzvollen Abschluß der Kammermusik-Abende erreicht. Stärker als das in einigermaßen flauer Stimmung gegebene Quartett für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncell op. 113 von Reger wirkte dessen klanglich pikante liebenswürdige Serenade für Flöte, Violine und Viola in D-dur op. 77a, von Karl Koch, Carl Wendling und Philip Neeter künstlerisch angeregt und fein wiedergegeben. — Auf dem Gebiete großer kirchlicher Werke stritten der Verein für klassische Kirchenmusik unter Erich Bands Leitung mit der „Deutschen Messe" von Taubmann und der „Neue Singverein" unter Ernst H. Seyffardts Leitung mit dem „Requiem" Sgambati's um die Palme des Erfolgs. Der prächtige Klangfarbenglanz und die lichte Melodieenwärme des Italieners trug zweifellos bei den Zuhörern den Sieg davon über den etwas spröden Ernst des Deutschen Taubmann. — In einem Wohltätigkeitskonzert erschien ferner Fritz Volbach, der Musikdirektor unsrer Landesuniversität Tübingen, als Schöpfer der gehaltvollen, klangreichen religiösen Tondichtungen „Ostern" und „Raffael" und als ein große Chor- und Orchestermassen meisterhaft beherrschender Dirigent. Teile aus dem Oratorium „Esther" von Händel erklangen in diesem Konzert als machtvolle Huldigung zur Feier der silbernen Hochzeit des anwesenden Königspaares. — Als eine höher tragende Welle in dem schon ruhiger fließenden Strom der musikalischen Veranstaltungen ist noch ein Klavierabend von Wilhelm Backhaus zu nennen. In unwandelbarer Klassikertreue spielte er Bach, Beethoven, Schubert, Chopin und Liszt — aber er spielte sie mustergültig, und das überwiegt das Bedauern, daß ein solcher Künstler sich den Werken der Lebenden gegenüber so verschlossen verhält. Oscar Schröter

WIEN: Eine große Reihe von Novitäten und neuen Künstlern harrt der Berichterstattung. In bunter Folge herausgegriffen: zunächst die „Messe des Lebens" von Frederick Delius; höchst anregend, voll schönen Ernstes, aber ähnlich wirkend wie die dichterische Unterlage, deren Nietzscheworte aus dem Englischen zurückübersetzt worden sind. Auch die Musik mutet an wie eine solche Rückübersetzung aus Straußschen und Debussy'schen Elementen (aber umgekehrt wie bei Gnecchi: siehe das heutige Opernreferat — und viel deutlicher), die freilich stark mit denen der singulären Delius'schen Musik versetzt sind. Einzelne Partieen sehr eigenartig fesselnd: die Mittags- und Abendstimmung, das Tanzlied, das aus andeutenden Antizipationen sehr schön aufrauschende Mitternachtlied. Eine gewisse Monotonie ist nicht zu leugnen; aber das vornehme und eigenartige Helldunkel des Ganzen, die verhaltene, schmerzliche Glut einzelner Abschnitte dieser durchaus nach eigenem Ausdruck ringenden Musik machen das Werk zu einem der interessantesten der letzten Zeit. Man möchte es gerne wieder hören; wenn möglich wieder in der famosen Aufführung des Philharmonischen Chors unter Franz Schreker mit den schönen solistischen Leistungen der Frau Drill-Orridge und der Herren Paul Schmedes und Robert Wyß. (In Parenthese: unsere ernsten Gesangvereine sind jetzt merkwürdig scharf profiliert in ihren Programmen. Der Philharmonische Chor, von Schrekers Wagelust und seinem mutigen Sicheinsetzen angefeuert, ist der eifrige Verkünder alles Modernen und bringt die wichtigsten und wertvollsten Chorwerke unserer Zeit — Reger, Braunfels, Schönberg, Zemlinsky, Naumann, Mandl, Weigl usw. Der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde hat sich einen wunderschönen Bachkultus zur Aufgabe gemacht und hat in den letzten Jahren unter Schalks liebevoller Leitung alle großen Werke des Meisters in steigender Vollendung wiederholt interpretiert, — jüngst erst wieder die Matthäuspassion — mit Messchaert und Senius — in einer eindrucksvollen Aufführung. Die Wiener Singakademie, bisher zwischen Altem und Neuem, und meist recht wahllos, schwankend, hat jetzt Bruno Walter als Dirigenten gewonnen, unter ihm mit einer aufsehenerregenden „Messias"-Aufführung neue Bahnen beschritten, für nächstes Jahr Mahlers „Zweite Symphonie" und die „Missa solemnis" aufs Programm gesetzt; sie geht allem Anschein nach unter dem außerordentlichen Künstler, der sie jetzt führt, einer siegreicheren Zukunft entgegen.) Weiter: ein Josef Reiter-Abend, der (in Liedern und Chören) wieder die urwüchsige Begabung und den inneren Musikreichtum des Tonsetzers ebenso deutlich machte, wie seine Grenzen; viel blühende Melodik, manches von frappierender, ja oft genialer Charakteristik, stimmungsvoll gewebte Klaviergobelins als Begleitung, — oft aber auch eine gewisse Wahllosigkeit, ein leiser Mangel an Geistigkeit, an innerem Niveau sozusagen. Resultat: höchst anziehend, wo quellende Gesundheit und ungebrochene Empfindung waltet, weniger dort, wo differenzierte Gefühle auszudrücken sind, und wo der Eindruck herrscht, daß hier nur die Gebärde eines Gedichts, nicht sein Inhalt Musik geworden sei. — Eine Symphonie in a-moll von Robert Konta: spröde ringende Musik, leidenschaftlich aufgereckt, in interessante symphonische Probleme ihre Krallen schlagend, in dem verbissenen Humor des Scherzos und der wilden Phantastik des Finales voll der schönsten Versprechungen, lakonisch, tonkarg sozusagen, manchmal in schmerzlicher Askese ergreifend, manchmal durch äußerlichen, aus Brucknerschen Weihrauchnebeln blitzenden Pomp

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ermüdend; ein fragwürdiges, aber zum Anteil zwingendes, ein unfertiges, aber intensiver als manche in glatter Vollendung prahlende Arbeit wirkendes Werk, dessen Schöpfer sicher noch zum Aufhorchen zwingen wird. — Eine angenehm fließende, rhythmisch flotte und frisch bewegte Suite von Ernst von Dohnányi hat im Konzertverein, ein tüchtig gefügtes, in Einzelheiten sehr ansprechendes Streichquartett von Johanna Müller-Hermann im Quartettverband Schlenk-Lechner sehr gefallen. Eine „Legende vom kranken Kinde“ von Felix Günther für Sopran und Orchester (Valborg Svärdström und das Tonkünstlerorchester, das jüngst auch eine sehr vornehm erfundene und glänzend instrumentierte Ouvertüre zu „Ghitana“ von Max von Oberleithner erfolgreich zu Gehör brachte): musikalischer Thumann, Familienblattmusik, hübsch in der Zartheit des Farbenauftrags, aber sonst ganz irrelevant und in seiner Verwendung bewährter Mittel ohne eigentliche thematische Substanz kaum diskutierbar. — Zwei neue Quartette: ein merkwürdig leidenschaftliches, innerlich bewegtes, mit der Form oft im Widerstreit stehendes, aber durch seine starken Impulse oft packendes von Guido Peters (bei Fitzner) und eines, das mehr als Anweisung auf ein persönlicheres „Später“ Geltung hat, — eine hübsch durchgeführte, von Wärme getragene und in mancher feinen Wendung das unzweifelhafte Talent des noch ganz jungen (sechzehnjährigen) Komponisten offenbarende Arbeit von Franz Mittler (bei Prill). — Über einige Künstler zum Schluß: Den jugendlichen Pianisten und Dirigenten Max Darewski, in dessen Spiel und Orchesterbegleitung viel rhythmische Straffheit, hochmütige Eleganz und Klarheit und dabei doch eine gewisse kühle Dämonie waltet, die auf die Entwickelung des Knaben gespannt sein läßt; Harold Bauer, der besten einer, voll innerer Musikalität und äußerem Glanz, ein kräftiges, im Vollsaft stehendes und kultiviertes Naturell; Lonny Epstein, sehr fein, mädchenhaft anmutig, keine der Gewaltigen des Temperaments, aber sehr anziehend in ihrer warmen, stillen Innigkeit; John Powell, einer der wenigen, die von innen heraus spielen, unter dessen Fingern das Klavier singt und wirkliche Musik hergibt und für den jedes Stück, das er spielt, ein Bekenntnis bedeutet. — Yvette Guilbert, über die man wohl ebensowenig mehr ein Wort zu sagen braucht, wie über die Lehmann, über Messchaert, Rosenthal, die Culp oder Alfred Grünfeld, hat einen neuen Dirigenten mitgebracht: Alexander Z. Birnbaum, der trotz mancher grotesken Äußerlichkeit die Hörer zu zwingen und sie von anfänglichem Lachen zu angespanntem Lauschen zu bringen gewußt hat. Einer, der von Musik besessen ist: der nach den ersten Tönen gleichsam in Trance zu geraten und dem dabei für jedes Detail überschärfte Sinne verliehen zu sein scheinen. Daher auch seine überhitzt malende Gebärde, die er gar nicht nötig hätte und die doch unter starkem Zwang zu entstehen scheint. Er hat sehr starke Wirkungen aus schwacher neufranzösischer Musik gezogen und man möchte gern einmal Wertvolleres von diesem neuen Kapellmeister Kreisler hören. — Noch ein Schönes: der Richard Strauß-Abend, den Franz Steiner gab, mit dem Meister selbst am Klavier, und an dem man den Duft der bestrickendsten und verführerischesten Blüten der Straußschen Lyrik atmen durfte. Steiner ist einer der vorzüglichsten Sänger, die jetzt öffentlich tätig sind; sein warmer, dunkler Bariton ist der subtilsten Einzelheit des Liedes gefügig und jedes einzelne ist so sehr von seiner starken und echten Empfindung beladen, daß er zu überzeugen vermag wie wenige. Brutale Schlagkraft ist ihm weniger zu Gebote; aber für Gesänge von verhaltener Schwermut und zarter, traumhafter Stimmung hat er eine Vornehmheit, die nur mit der seines Meisters Messchaert zu vergleichen ist. Dazu Richard Strauß am Klavier . . . Es war der reinste Einleitungsakkord, den man sich zu dieser erlebnisreichen Strauß-Woche wünschen konnte.

Richard Specht

WIESBADEN: Die „Zykluskonzerte“ im Kurhaus haben ihr Ende erreicht. Die letzten Abende brachten unter Afferni's Leitung noch einige interessante Novitäten, darunter eine reizende Symphonie F-dur von — Haydn, die erst in letzter Zeit wieder neu entdeckt worden ist: allerliebst das Menuett mit einem originellen Trio, das nur von zwei Sologeigen gespielt wird. Äußerlich glänzend wirkte Rimsky-Korssakoffs allerdings ziemlich spektakulöse „Scheherazade“, und lebhaft ansprechend Volbachs Zwischenspiel aus der Oper „Die Kunst, zu lieben“, eine zierlich erfundene Serenade. Solistisch trat u. a. Marcella Sembrich auf, die durch ihre meisterliche Gesangsweise immer noch (schreckliches „noch“!) zu erfreuen vermag. In einem Extrakonzert gastierte der Rühlsche Gesangverein aus Frankfurt mit Beethovens „Missa Solemnis“. Es war mehr als ein Ereignis: ein Erlebnis. Der Vereinschor steht völlig im Banne seines jungen Dirigenten Karl Schuricht, und dieser dirigierte mit fortreißender Verve, mit unfehlbarer Sicherheit und aus innerster Seele heraus: zweifellos eines der bedeutendsten modernen Direktionstalente.

Prof. Otto Dorn

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zum einleitenden Aufsatz Prof. Beyschlags gehören die ersten drei Blätter. Den Beginn macht das wundervolle Gemälde Händels von Thomas Hudson. Es stellt den Meister im Galakleid, mit Perücke, Dreispitz, Degen und Stock dar und bringt das Stolze, Selbstbewußte, Herrische in Händels Wesen und Erscheinung sprechend zum Ausdruck. Auf einem Tisch steht aufgeschlagen die Partitur des „Messias". Hudson hat den Meister bekanntlich zweimal gemalt; unser Bild ist nach dem im Besitz des Earl Howe befindlichen gefertigt (das andere gehört der „Royal Society of Musicians"). Die Schlußseite der Partitur des „Messias" mit der eigenhändigen Unterschrift Händels und dem autographen Datum der Vollendung des Werks entstammt der Nachbildung der Originalpartitur durch Chrysander. Das Faksimile des Larghetto aus der A-dur Violinsonate von Händel hat uns Herr Prof. Beyschlag freundlichst zur Verfügung gestellt; das interessante Autograph erfährt hiermit seine erste Veröffentlichung.

Dem Andenken von D. F. E. Auber (gestorben am 12./13. Mai 1871 während des Kommuneaufstandes in Paris) sind die beiden folgenden Blätter gewidmet: ein Porträt und ein Brief.

Am 7. Mai begeht Prof. Julius Buths seinen 60. Geburtstag. Der ausgezeichnete Musiker, der von 1890—1908 als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf wirkte und sich in dieser Stellung um das dortige Musikleben große Verdienste erwarb, wird in der musikalischen Welt besonders auch wegen seines zielbewußten Eintretens für Elgar, Delius und Reger geschätzt. Buths, der mehrere Male die Niederrheinischen Musikfeste dirigierte, ist als schaffender Künstler mit einem Klavierkonzert und mit Kammermusikwerken hervorgetreten. Seine unter eigenartigen Umständen erfolgte Pensionierung hat seinerzeit viel Staub aufgewirbelt; die „Musik" nahm damals in einem eigenen Artikel („Die Stadt Düsseldorf und ihr Musikdirektor") zu der Angelegenheit Stellung.



Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google
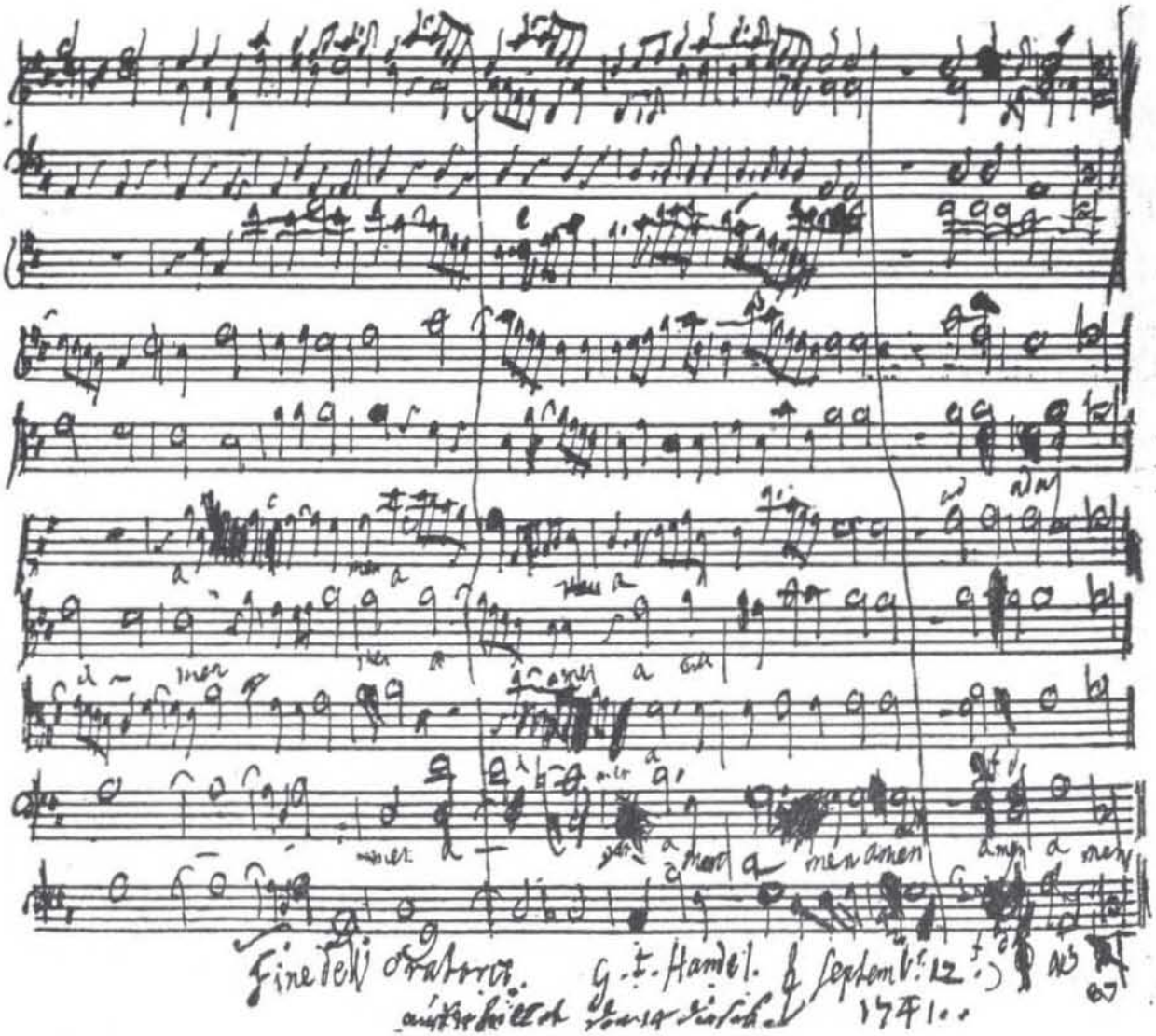
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 15

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
Nach dem Gemälde von Thomas Hudson
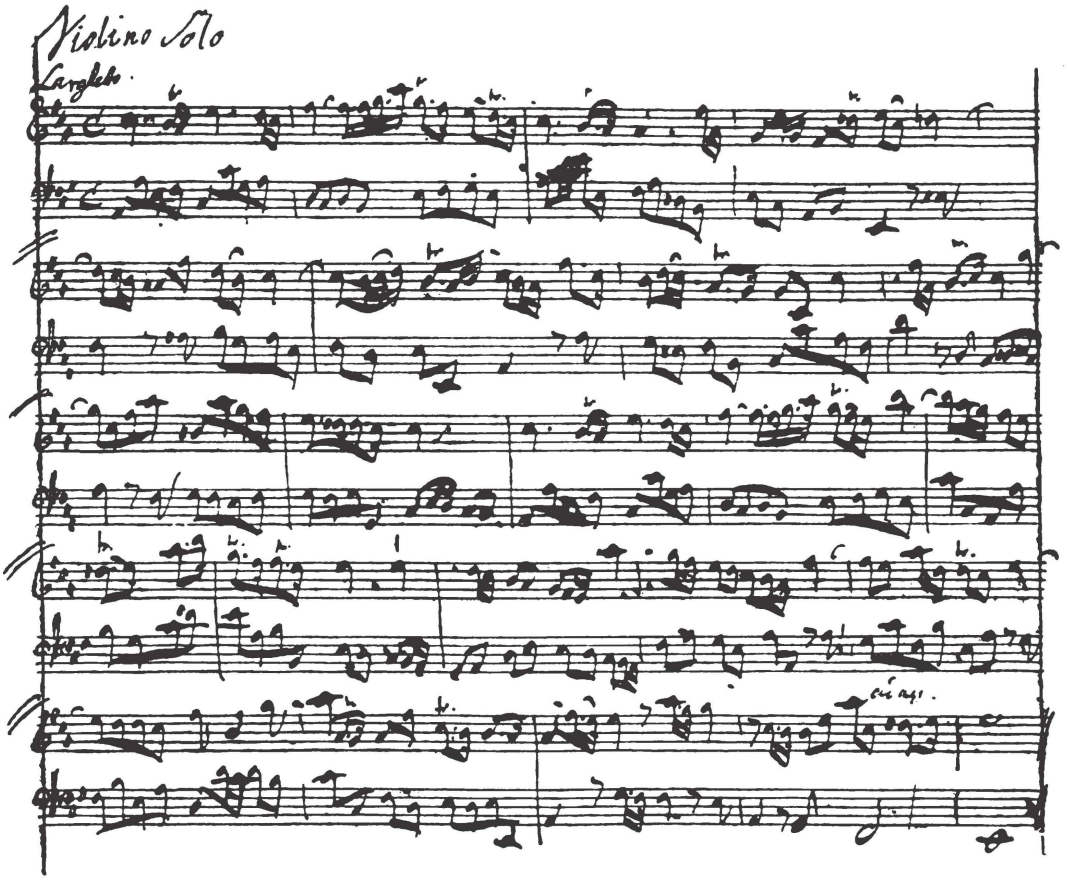
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DIE LETZTE SEITE DER PARTITUR
DES MESSIAS VON HÄNDEL

X. 15

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 15

LARGHETTO AUS DER A-DUR
VIOLINSONATE VON HÄNDEL

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DANIEL FRANÇOIS ESPRIT AUBER
† 12./13. Mai 1871

Univ. of M.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dans une dizaine de jours, mon ouvrage aura été représenté. Je serai alors tout aux ordres de Monsieur Dan Beauchesne, et heureux de faire quelque chose qui lui soit agréable.

Je le prie d'agréer mes excuses et mes compliments empressés

Auber

27 Mars 1836



X. 15

EIN BRIEF VON D. F. E. AUBER

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Benque & Kindermann, Düsseldorf, phot.

JULIUS BUTHS
* 7. Mai 1851

X. 15

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Idealismus und Realismus sind in jedem rechten Kunstwerk vereint und nur jetzt gewaltsam auseinandergerissene Begriffe, die zu Schulstreitigkeiten benutzt werden.

Ludwig Richter

X. JAHR 1910/1911 HEFT 16

Zweites Maiheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Dr. Rudolf Cahn-Speyer
Über Stilverschiedenheiten des deutschen Singspiels und der italienischen Oper

Dr. Richard Hennig
Poetische Inspiration durch Musik

Dr. Walter Niemann
Altenglische Virginalmusik

Hugo Rasch
Der 5. musikpädagogische Kongreß (9. bis 12. April 1911 in Berlin)

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ÜBER STILVERSCHIEDENHEITEN DES DEUTSCHEN SINGSPIELS UND DER ITALIENISCHEN OPER

von Dr. Rudolf Cahn-Speyer-Hamburg

Vor einigen Jahren ist eine Bearbeitung von Webers „Oberon“ erschienen, die von dem Hofkapellmeister Professor Josef Schlar in Wiesbaden herrührt und von vielen deutschen Bühnen angenommen worden ist; das Wesentliche daran bestand in der Beseitigung des Dialogs, an dessen Stelle Melodramen und Rezitative gesetzt wurden. In jüngster Zeit hat Generalmusikdirektor Max Schillings den Dialog in Mozarts „Entführung aus dem Serail“ durch Secco-Rezitative ersetzt und das Werk in dieser Gestalt im Stuttgarter Hoftheater zur Aufführung gebracht. In einer Zeit, in der mehr als je die Forderung nach Stilreinheit in jeder Beziehung erhoben wird, muß es befremden, daß Männer, die gewiß diese Forderung zu erfüllen bestrebt sind und zweifellos über eine umfassende Kenntnis der älteren, wie der neueren musikalischen Literatur verfügen, die Stilwidrigkeit eines solchen Verfahrens nicht erkannt haben. Ist innerhalb kurzer Zeit von zwei an so maßgebender Stelle wirkenden Künstlern ein so fundamentaler Irrtum begangen worden, ist, wie es der Fall war, in einem der angesehensten musikalischen Fachblätter in diesem Zusammenhang die Ansicht geäußert worden, die Meinungen darüber, ob der Dialog oder das Rezitativ in der älteren Oper den Vorzug verdiene, würden wohl immer geteilt bleiben: so muß mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß sich derartige Verstöße gegen die Reinheit des Stiles noch öfter wiederholen, und darum ist es vielleicht nicht überflüssig, an die prinzipielle Stilverschiedenheit des deutschen Singspiels und der italienischen Oper zu erinnern, deren Beachtung das Entstehen der erwähnten Bearbeitungen unmöglich gemacht hätte.

Es ist Absicht, wenn im Folgenden nur vom deutschen Singspiel, nicht aber von der deutschen Oper die Rede ist. Eine deutsche Oper, die eine ähnlich selbständige historische Entwickelung durchgemacht hätte, wie die italienische Oper, gibt es im Grunde genommen gar nicht; vielmehr müßte man zwischen ernsten und heiteren Singspielen in derselben Weise unterscheiden, in der man zwischen der Opera seria und der Opera buffa unterscheidet. Entweder haben wir es bei den sogenannten deutschen Opern mit Werken zu tun, die alle charakteristischen Merkmale der italienischen Oper an sich tragen, mit dem einzigen Unterschied, daß der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Text deutsch statt italienisch ist, wie bei den ersten sogenannten deutschen Opern Ignaz Holzbauers und Anton Schweitzers, oder wir haben ein Werk vor uns, das entwickelungsgeschichtlich dem Singspiel zuzurechnen ist und sich von dem ursprünglichen Typus des Singspiels letzten Endes nur durch eine Verschiebung des quantitativen Verhältnisses von Dialog und Musik, oder durch eine abweichende Wahl des Stoffes und einen dadurch bedingten abweichenden Charakter der musikalischen Komposition unterscheidet. Es steht natürlich nichts im Wege, solche Werke als Opern zu bezeichnen — der Name tut ja nichts zur Sache —, wenn man sich dabei gegenwärtig hält, daß man es mit Abkömmlingen des deutschen Singspiels zu tun hat, die entwickelungsgeschichtlich und stilistisch nicht direkt mit der italienischen Oper zusammenhängen; aber die gemeinsame Bezeichnung „Oper" kann leicht dazu verführen, den vorhandenen Unterschied der beiden Kunstgattungen zu vergessen.

Die italienische Oper ist bekanntlich nicht durch die organische Fortentwickelung irgendwelcher vorhandenen Anfänge entstanden, sondern durch die bewußte Tätigkeit einiger hochkultivierter Künstler und Kunstfreunde geschaffen worden. Es soll hier keineswegs die hinlänglich bekannte Entstehungsgeschichte des „Stile rappresentativo" rekapituliert werden; es sei aber zweierlei hervorgehoben: erstens war diese Kunstgattung ursprünglich keine nationale, denn die Absicht ihrer Begründer war die Neubelebung des klassischen griechischen Dramas, in bewußtem und gewolltem Gegensatz zu der damaligen bodenständigen Kunst Italiens; und zweitens war sie eine willkürliche, weil über das Wesen des klassischen Dramas viel zu wenig bekannt war und man daher bei dem redlichsten Streben, dem selbstgewählten Vorbild treu zu bleiben, im Dunkeln tappte. Somit war die italienische Oper ursprünglich kein notwendig Gewordenes, sondern ein willkürlich Geschaffenes, und darum fehlten ihr die entwickelungsfähigen und nach Entfaltung in einer bestimmten Richtung verlangenden Elemente, die jedem aus gegebenen Bedingungen natürlich entstandenen Gebilde innewohnen.

Das Wesentliche an dieser neugeschaffenen Kunstgattung war stofflich das Zurückgreifen auf die klassische Geschichte und namentlich auf die klassische Mythologie, und musikalisch das Streben nach einfacher und natürlicher Deklamation auf der Basis der wieder auflebenden begleiteten Monodie. Ist nun überhaupt alles Seiende der Modifikation durch die Einwirkung der in seinem Daseinsbereiche wirksamen Faktoren unterworfen, so war dies um so mehr bei dem „Stile rappresentativo" der Fall, der von vornherein zu den nationalen Eigentümlichkeiten der Italiener in Gegensatz stand und vermöge seiner künstlichen Entstehungsweise keine Elemente der Stabilität enthielt.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zuerst wehrte sich der italienische Nationalgeist gegen die Fremdartigkeit des Stoffes, und wenig mehr als vierzig Jahre nach Peri's „Dafne" wurde die erste Opera buffa: „Comedia che soffre, speri" von Mazocchi und Marazzoli aufgeführt, die alsbald Schule machte.[1]) Entsprechend den Stoffen, die man mehr und mehr dem Gebiet des täglichen Lebens entnahm, wurde auch die Deklamation des „Stile rappresentativo" der lebhaften und flüssigen Sprechweise der Italiener angenähert, und so entstand mit der neuen Gattung eine Umwandlung der für den „Stile rappresentativo" geschaffenen Ausdrucksform: das Secco-Rezitativ, das, als der Natur der Sache angemessen, sich als lebensfähig erwies und von da an ein wesentliches Stilelement der italienischen Oper bildet.

War so einerseits die Reaktion des italienischen Nationalgeistes gegen den Stoffkreis des „Stile rappresentativo" erfolgt, so war in der Askese, welche die neue Kunstgattung sich in melodischer Beziehung zur Pflicht machte, ein Gegner der dem Italiener angeborenen Klangfreudigkeit zu überwinden. Schon Caccini machte in dieser Richtung Konzessionen, und bald entwickelte sich aus lyrischen Ruhepunkten der rezitativ-artigen Monodie die Cavatine. War man einmal zum vorübergehenden Aufgeben der ausschließlich rezitativischen Behandlung der Singstimmen gelangt, so war es naheliegend, der Sangesfreude noch mehr Rechnung zu tragen, und allmählich entstanden im Anschluß an die Ars nova und an die damaligen Formen der Instrumentalmusik die Arie und das Rondo. So fand denn mit der Zeit eine völlige Umkehrung des ursprünglichen Wesens der Oper statt: der antike Stoff wurde etwas Nebensächliches und trotz der späteren, zuerst in Venedig eingeführten Zauberepisoden so Stereotypes, daß an seine Ausgestaltung im Sinne eines wirklichen Dramas gar nicht mehr gedacht wurde, während das anfangs ausschließlich angewandte Ausdrucksmittel, die musikalische Deklamation, in der Gestalt des immer mehr in formelhaften Wendungen erstarrenden begleiteten und Secco-Rezitativs nur noch die Verbindung zwischen den zur Hauptsache gewordenen Gesangsnummern bildete. Letztere wurden auch in der Opera buffa immer mehr zur Hauptsache, während deren Stoff und Handlung durch die Schaffung immer wiederkehrender stehender Typen gleichfalls zur Nebensache wurde; allerdings wurde in der Opera buffa etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, namentlich unter dem Einfluß der Franzosen, eine größere Mannigfaltigkeit in der Wahl der Stoffe angestrebt, aber die Behandlung des Librettos blieb doch nach wie vor schablonenhaft.

So erkennen wir als die charakteristischen Stilelemente der italie-

[1]) Hugo Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Leipzig 1901. Bd. I, S. 89f.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nischen Oper die Nebensächlichkeit der Handlung, das begleitete und das Secco-Rezitativ, und vor allen Dingen die allmählich mehr und mehr in schematischen Formen erstarrenden Gesangnummern.

Ganz anders stellt sich die Entwickelung des deutschen Singspiels dar. Wir haben hier an die Fastnachtspiele anzuknüpfen, also an volkstümliche Dichtungen, die ursprünglich nichts mit Musik zu tun hatten. Aus England, wo eine analoge Kunstgattung bestand, kam um das Jahr 1600 die naheliegende Neuerung, volkstümliche Lieder in diese Komödien einzuschalten, zunächst in ganz primitiver Weise, ohne jede instrumentale Begleitung, nur mit einem, dem jeweiligen Stück angepaßten veränderten Text.[1]) Daneben läuft eine andere Entwickelungsreihe, die von den im 17. Jahrhundert so beliebten Haupt- und Staatsaktionen ausging. Die einzelnen Aufzüge derselben pflegten mit Chören, „Reyen" genannt, zu beginnen und zu schließen, und allmählich kamen, wohl infolge der erneuten Pflege des deutschen Liedes, auch innerhalb der einzelnen Aufzüge Gesangstücke vor.[2])

Das waren die entwickelungsgeschichtlichen Grundlagen, auf denen das Opernunternehmen fußen konnte, das im Jahre 1678 in Hamburg von einigen wohlhabenden Bürgern begründet wurde, in bewußter Betätigung deutscher nationaler Eigenart im Gegensatz zu der auch in Deutschland ausschließlich gepflegten italienischen Oper. Allerdings trug dieses Unternehmen schon bei seinem Entstehen die Ursachen eines nur kurzen Daseins in sich. Hatte es von vornherein, namentlich wegen der Roheit und Laszivität der damaligen deutschen Stücke, die unter dem kulturvernichtenden Einfluß des Dreißigjährigen Krieges und seiner Folgeerscheinungen immer mehr zunahm, mit dem heftigsten Widerstand der Geistlichkeit zu kämpfen,[3]) so wurde auch das Publikum bald durch die Beschaffenheit der gebotenen Werke abgestoßen, und um das Unternehmen einigermaßen halten zu können, näherte man sich aus Berechnung immer mehr der beliebten italienischen Oper, auch im Prunk der szenischen Ausstattung; ja es wurden schließlich nur noch italienische „Pasticci" gegeben.[4]) Daraus erklärt es sich auch, wenn z. B. Reinhard Keiser in seinen für Hamburg geschriebenen Opern begleitete und Secco-Rezitative, sowie Arien nach italienischem Muster anbrachte. Der ursprüngliche Grundtypus der dort gegebenen Werke war aber der gesprochene Dialog mit eingestreuten Gesangsstücken nach der Art der deutschen Lieder.[5])

[1]) Vgl. Johannes Bolte, Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien. Hamburg und Leipzig 1893.

[2]) H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die allerneueste Zeit. Augsburg 1863. S. 70, 74.

[3]) Vgl. Lindner, Die erste stehende Oper, 1855.

[4]) Curt Ottzenn, Telemann als Opernkomponist. Berlin 1902. S. 11.

[5]) H. M. Schletterer, a. a. O. S. 97 f.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Scheinbar ist in den letzten Ausführungen der Überblick über die allgemeine Entwickelung auf bloße Lokal-Kunstgeschichte eingeengt worden. In der Tat hat sich aber das Schicksal des deutschen Singspieles vorerst in Hamburg entschieden, da ihm dort allein ein ständiges Heim bereitet war. Dabei muß noch eines beachtet werden. Parallel mit dem Eindringen italienischer Stilelemente in das deutsche Singspiel geht auch die Einwirkung der inzwischen zur Ausbildung gelangten Formen der italienischen Oper, speziell der Arie, auf das deutsche Lied, dessen Weiterentwickelung dadurch in Bahnen gelenkt wurde, die seinem ursprünglichen Wesen ganz fern lagen. Während die Liederkomponisten des 17. Jahrhunderts in erster Linie, sogar mit Hintansetzung des melodischen Elementes, auf eine sinngemäße Deklamation des Textes ausgegangen waren, wurde letztere nunmehr zugunsten einer immer selbstherrlicher auftretenden Melodik völlig vernachlässigt; ja, man ging so weit, die Forderung zu erheben, daß ein gutes Lied auch als bloßes Instrumentalstück gut sein müsse,[1]) und das Unterscheidungsvermögen für vokale und instrumentale Behandlung nahm immer mehr ab, wie auch die zeitgenössische deutsche Kirchenmusik schlagend beweist.

So sind die Ursachen, die den vorläufigen Untergang des deutschen Singspiels herbeigeführt haben, leicht zu erkennen; es war die sinnlose und verletzende Vergröberung der Texte und die Entartung des Liedes, seines wesentlichsten musikalischen Bestandteils. Ehe eine neue Entwickelung des Singspiels möglich wurde, mußte also eine Regeneration von Dichtung und Lied erfolgen. In der Tat geschah dies durch den ungeheuren Aufschwung der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert und durch die Liederkomponisten der sogenannten älteren Berliner Schule. Waren diese auch trocken und steif, so brachten sie doch wieder bewußt das alte Prinzip deutscher musikalischer Deklamation zur Anwendung, das schon ein Jahrhundert vorher von Heinrich Albert als eine Gesangsweise gekennzeichnet worden war, die „fast keines Taktes sich gebraucht, sondern die Worte singt, wie sie ungefähr in einer etwas langsamen und deutlichen Erzählung außgeredet werden", merkwürdigerweise um dieselbe Zeit, in der Martin Opitz in seinem „Büchlein von der teutschen Poeterey" der sinnlosen, bloß mechanischen Skandierung deutscher Verse nach dem Quantitätsprinzip entgegentrat und das wahre Prinzip deutscher Metrik aussprach, die Berücksichtigung der durch den Sinn geforderten Hebungen und Senkungen.

So waren die Bedingungen gegeben, unter denen das deutsche Singspiel von neuem entstehen konnte, und es bedurfte dazu nur eines äußeren Anstoßes, um so mehr, als das Bedürfnis nach einem nationalen Gegengewicht gegen die italienische Oper immer dringender wurde. Dieser An-

[1]) K. E. Schneider, Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung. Bd. III. Leipzig 1865. S. 93f.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stoß kam wieder von England, wo sich gleichfalls eine Reaktion gegen die italienische Oper vorbereitete; sie fand ihren Ausdruck in der „Balladopera", in Werken wie John Gay's „Beggar's Opera", Coffey's „The Devil to pay" und ähnlichen Singspielen, die alsbald ihren Weg nach Deutschland fanden. Indessen erlangten diese ausländischen Produkte mit den beibehaltenen englischen Melodieen keine Popularität. Erst als Johann Adam Hiller, der als Liederkomponist das Streben der jüngeren Berliner Schule nach Volkstümlichkeit teilte, eine neue Bearbeitung von „The Devil to pay" übernahm und dabei volkstümliche deutsche Lieder einflocht, war der Bann gebrochen. Die breite Masse des Publikums sah sich erlöst von den italienischen Opern und Intermezzi und fand eine seinem Geschmack und seiner nationalen Eigenart angemessene Kunstform vor sich. Der Siegeszug, den das neu entstandene deutsche Singspiel nunmehr durch ganz Deutschland antreten konnte, dürfte nicht seinesgleichen in der Kunstgeschichte haben.

Von da an haben sich an dem deutschen Singspiel heiterer Richtung lange keine prinzipiellen Veränderungen mehr vollzogen. Bis zu Lortzing ist eine natürliche organische Weiterentwickelung zu verfolgen, und nur das Entstehen derjenigen Abart des Singspiels, die man als „deutsche Oper" zu bezeichnen pflegt, bedarf noch einer besonderen Erörterung. Darum ist es angebracht, jetzt die Eigentümlichkeiten der Hillerschen Neuschöpfung schärfer ins Auge zu fassen. Es muß hierbei Nachdruck darauf gelegt werden, daß das deutsche Singspiel nicht künstlich geschaffen worden, sondern aus vorhandenen Anfängen natürlich entstanden ist, ja, auch ohne Hiller hätte entstehen müssen. Denn die Elemente, deren Vereinigung Hiller durchgeführt hat, waren alle in dem künstlerischen Besitzstand der damaligen Zeit enthalten, das Bedürfnis nach ihrer Vereinigung war vorhanden, und so hätte, wenn Hiller nicht gewesen wäre, ein anderer, Benda, Reichardt, oder sonst ein Gleichstrebender, Hillers Mission ausgeführt. Man darf das mit derselben Gewißheit behaupten, mit der die Naturwissenschaft lehrt, daß jedes Gebilde, das unter gewissen Bedingungen entstehen kann, auch wirklich entsteht, wenn jene Bedingungen gegeben sind. Wir sehen in Hillers Schöpfung also nicht das Werk einer Persönlichkeit, sondern ein notwendiges Ergebnis der künstlerischen Entwickelung des deutschen Volkes, dessen ausführendes Organ mehr oder weniger zufällig Hiller wurde.

Betrachten wir, wie wir es bei der italienischen Oper getan haben, zuerst den stofflichen Inhalt der deutschen Singspiele, so ergibt sich, daß er keineswegs etwas prinzipiell Neues aufweist, wie es der Stoffkreis des „Stile rappresentativo" mit bewußter Absicht tat. Die Libretti der Singspiele waren nichts anderes als die der damaligen Zeit entsprechenden Surrogate jener schon früher erwähnten volkstümlichen Fastnachtspiele. Damit steht die Tatsache durchaus nicht im Widerspruch, daß die große

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mehrzahl der Singspieltexte nunmehr ausländischen, speziell französischen und italienischen Ursprungs war. Ebenso wie die deutsche Oper in Hamburg, hatte auch das deutsche Bühnenstück durch seinen zunehmenden inneren Verfall sich das Interesse des gebildeten Publikums verscherzt, und so gut Gottsched und die Neuberin nebst ihren Gesinnungsgenossen in Ermangelung guter deutscher Originaldichtungen ausländische Bühnenstücke in Deutschland einführten, taten es auch die Autoren, welche die Singspielkomponisten mit Texten versahen. Das Deutsche an diesen neuen Werken war eben nicht die Dichtung, sondern ihre musikalische Behandlung. Darauf beruhte später in erster Linie der ungeheure Erfolg des „Freischütz", daß er zum ersten Male zu einer deutschen Musik ein nicht nur sprachlich, sondern auch dem Stoffe nach deutsches Bühnenstück brachte, während etwa der „Günther von Schwarzburg" Ignaz Holzbauers oder Anton Schweitzers „Alceste" zu einem deutschen Stück italienische Musik gebracht hatten. Es ist übrigens bemerkenswert, daß das deutsche Singspiel zu allen Zeiten Stoffe ausgeprägt fremd-nationalen Inhalts ignoriert hat und fremde Stoffe in der Regel nur dann übernahm, wenn sie ihrem Inhalt nach ebensogut deutschen Ursprungs hätten sein können. In der Tat ist es oft, wenn in der deutschen Übertragung die fremden Namen durch deutsche ersetzt sind, kaum möglich, aus dem Werk selbst den ausländischen Ursprung zu erkennen. So ist die weitere Entwickelung des deutschen Singspiels durch zwei Momente charakterisiert: durch das Streben, an und für sich wertvolle und dem Stoff nach deutsche Textbücher zu erhalten, analog der gleichzeitigen Evolution der deutschen Poesie, und durch die Bemühungen, für solche Dichtungen den adäquaten musikalischen Ausdruck zu finden. Erst als es gelungen war, diese beiden Postulate gleichzeitig zu erfüllen, konnte man von dem Vorhandensein eines wirklich national-deutschen Kunstproduktes auf der deutschen musikalischen Bühne sprechen, und nur in diesem Sinne kann die vielbesprochene Äußerung Richard Wagners anläßlich der ersten Festspiele in Bayreuth verstanden werden: „Sie haben gesehen, was wir können . . . Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst."

Die Hauptsache war für das deutsche Singspiel das musikalisch zu behandelnde Theaterstück, im Gegensatz zur italienischen Oper, bei der dem Libretto kein nennenswertes Interesse gewidmet wurde. Schon das Singspiel der ersten Periode, die mit der Auflösung der Hamburger Oper ihr Ende erreichte, ist, wie oben ausgeführt wurde, aus dem Drama seiner Zeit hervorgegangen. Ebenso war in der durch Hiller inaugurierten Epoche die Hauptsache das Stück, die Musik eine in den Augen des Publikums wie der Rezensenten relativ unwichtige Zutat. Dies geht unter anderem daraus hervor, daß in der zeitgenössischen Kritik immer in erster Linie das Stück besprochen wird, die Musik hingegen erst nachträglich und meist

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sehr flüchtig. Auch wird als Name des Autors in der Regel der des Textdichters genannt, und der Name des Komponisten fehlt fast regelmäßig in den Repertoireverzeichnissen der damaligen periodischen Literatur, was um so auffälliger ist, als häufig ein und dasselbe Stück von mehreren Komponisten in Musik gesetzt wurde.

Daraus, daß die musikalischen Teile der Singspiele gewissermaßen als Einlagen angesehen wurden, ergibt es sich schon, daß man kein Bedürfnis empfinden konnte, die einzelnen Gesangnummern musikalisch zu verbinden, daß somit der gesprochene Dialog nicht durch das Rezitativ ersetzt zu werden brauchte. Nicht etwa infolge zufälliger Gepflogenheit, sondern nach einem in der Natur der Sache liegenden und sehr bald bewußt und absichtlich befolgten Prinzip. So spricht sich hierüber Georg Benda, einer der bedeutendsten Singspielkomponisten, mit großer Entschiedenheit und Klarheit aus.[1]) Es ist kein Beweis gegen diese Behauptung, wenn sich dennoch in einzelnen Singspielen Rezitative finden, wie etwa in Joh. Fr. Reichardts „Erwin und Elmire“ oder in Josef Schusters „Wüste Insel“. Es ist sehr begreiflich, daß namentlich solche Komponisten, die sich vielfach mit der italienischen Oper beschäftigt hatten, in den Singspielen im Sinne ihrer ursprünglichen Schulung experimentierten; aber diese vereinzelten Erscheinungen haben keine weitere Entwickelung nach sich gezogen. Ebenso kommen in den Singspielen zuweilen einzelne Nummern vor, die in den Formen der italienischen Oper, sogar im bravourösen Stil gehalten sind; hierin haben wir zum Teil ebenfalls die Folge der gewohnheitsmäßigen Erziehung zur italienischen Schreibweise, zum Teil Konzessionen an die Eitelkeit kehlgewandter Sänger zu erblicken, die uns ebensowenig über die wirklichen Stilunterschiede des deutschen Singspiels und der italienischen Oper hinwegtäuschen dürfen, wie der Umstand, daß gelegentlich von italienischen Komponisten der Versuch gemacht worden ist, italienische Singspiele zu schreiben.

Die eben berührten gelegentlichen Konzessionen an die Virtuosität der Sänger führen auf einen Faktor, der für die Beschaffenheit des Hillerschen Singspiels von größter Bedeutung war. So wie das Singspiel aus dem bloß rezitierten Bühnenstück entstanden war, so waren seine Darsteller anfangs auch keine Sänger, sondern Schauspieler, von denen weder ein nennenswertes gesangliches Können, noch musikalische Gewandtheit vorausgesetzt werden konnte. Das ist der Grund für die Einfachheit der musikalischen Faktur und für die beschränkte Anwendung von Ensembles und Chören in der ersten Entwickelungsperiode des Hillerschen

[1]) „Ueber das einfache Recitativ“ im I. Jahrgang des von C. F. Cramer herausgegebenen „Magazin der Musik“, Hamburg, 1783, unter dem 28. Juli.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Singspiels. Ebenso konnte von ungeschulten Natursängern nicht erwartet werden, daß sie ein Rezitativ richtig und verständlich vortragen könnten. Die Undeutlichkeit der Rezitative hätte aber die Handlung des Stückes unklar gemacht, und gerade auf diese konzentrierte sich, wie wir gesehen haben, in erster Linie das allgemeine Interesse. In dieser Unzulänglichkeit des darstellenden Personals haben wir auch den Grund zu suchen, warum die aufblühende dramatische Dichtkunst in Deutschland zunächst keinen Einfluß auf das Singspiel gewann. Die Darsteller wären der Aufgabe, die für bedeutende Stoffe erforderliche musikalische Komposition zu interpretieren, nicht gewachsen gewesen; darum wurden sogar die spärlichen wirklich dramatischen Momente der damaligen Singspiele dem Dialog überlassen, da das gesprochene Wort des guten Schauspielers für wirksamer gelten mußte, als die eindrucksvollste Musik im Munde eines unzulänglichen Sängers. Die Komponisten hätten den musikalischen Ausdruck für bedeutendere Stoffe wohl zu finden gewußt, wie die gleichzeitig entstandenen Kantaten und Monodramen beweisen.

Hier muß zweierlei unterschieden werden. Die einfache musikalische Faktur der Singspiele lag nicht in ihrem Stilprinzip begründet, denn wir sehen dieselbe immer in dem Maß bereichert, in dem der Komponist seine Ansprüche an die Leistungsfähigkeit des darstellenden Personals zu steigern sich berechtigt glauben konnte; hierbei kamen aber in der Regel nicht etwa die Formen der italienischen Oper, sondern die der Kantate in Anwendung, die schon im 17. Jahrhundert in Deutschland ungeheure Beliebtheit erlangt hatte und besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in sehr freier und mannigfaltiger Form gepflegt wurde, zum Teil gerade von den bedeutendsten Meistern des Singspiels. Wir sehen hier denselben Vorgang sich abspielen, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts zur Befruchtung der Venetianischen Oper durch die Kantate führte, deren freiere Formen allerdings bald durch die von Alessandro Scarlatti ausgebildete dreiteilige Arie endgiltig verdrängt wurden.[1])

Die Vermeidung des Rezitativs hingegen hatte noch tiefer liegende Gründe. Wir haben gesehen, daß die Italiener zugleich mit dem Entstehen der Opera buffa das Secco-Rezitativ als die ihnen gemäße Ausdrucksform erfunden haben. Als die italienische Oper nach Frankreich importiert worden war und durch die zur bloßen Nachahmung zu selbständigen Franzosen in eine französische Nationaloper umgewandelt wurde, mußten diese das leichtflüssige Rezitativ der Italiener in eine Ausdrucksform umgestalten, die sich dem weniger gleichförmig plätschernden, zu-

[1]) Hermann Kretzschmar, Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, VIII. Jahrgang (1892), S. 25, 35.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

weilen gravitätischeren Charakter der französischen Sprache besser anpaßte. So entstanden jene eigentümlichen, fortwährend in der Taktart wechselnden und dabei streng im Takt vorzutragenden, nur durch Instrumentalharmonieen gestützten Rezitative Lully's und seiner Nachfolger, die sich ebensosehr vom Secco-Rezitativ, wie vom begleiteten Rezitativ der Italiener unterscheiden. Später emanzipierte sich die französische komische Oper völlig vom Rezitativ und führte den Dialog ein, wie es auch die spanische „Zarzuela" getan hat.

Den umgekehrten Weg ging das deutsche Singspiel, da es mit dem Analogon zur französischen komischen Oper begann. Die deutsche Sprache ist noch wesentlich schwerflüssiger als die französische und ist in der Leidenschaft noch mehr als diese genötigt, an die Stelle der höchst steigerungsfähigen Lebhaftigkeit des Italienischen eine gesteigerte Wucht und Intensität des Ausdrucks zu setzen. Somit hätte in Deutschland kein Secco-Rezitativ, sondern nur eine Abart des begleiteten Rezitativs der Italiener entstehen können. Aber die Stoffe der deutschen Singspiele boten zunächst keine Veranlassung zur Anwendung derartiger Ausdrucksmittel, und dem Gebrauch einer Nachahmung des Secco-Rezitativs, die dem Charakter der ersten Singspiele gemäß gewesen wäre, stellte sich die Schwierigkeit der schnellen Aussprache des gesungenen deutschen Wortes in den Weg. Dieser Umstand, verbunden mit den früher gekennzeichneten Momenten, verhinderte zunächst den Gebrauch des Rezitativs im Singspiel.

Wir haben uns nunmehr der Umwandlung zuzuwenden, durch die das Singspiel zu dem wurde, was man als „deutsche Oper" zu bezeichnen pflegt. Wieder ist es der dichterische Vorwurf, der als charakterbestimmender Faktor auftritt. Nach dem ungeheuren Erfolge der ersten Singspiele entstand natürlich eine uferlose Flut von Nachahmungen, in denen die anfangs verwendeten Motive bis zum Überdruß wiederholt und vergröbert wurden, während man zugleich der prunkvollen Ausstattung immer mehr Aufmerksamkeit schenkte, um dadurch mit der italienischen Oper konkurrenzfähig zu werden. Dies ging so weit, daß die Singspiele vielfach als „Maschinenkomödien" bezeichnet wurden. Hiergegen erhob sich um so mehr eine Reaktion, als der Geschmack des gebildeten Publikums durch die Blüte der klassischen Dichtkunst, die inzwischen in Deutschland erstanden war, sich bedeutend verfeinert hatte. Dies führte zu der Suche nach einem neuen Stoffgebiet; bedeutende dramatische Stoffe konnten aus dem schon gekennzeichneten Grunde nicht für das Singspiel verwendet werden, und so entstand sehr bald die Zauberoper, die dem Verlangen nach Gelegenheit zur Entfaltung szenischen Prunkes entgegenkam und ursprünglich nur die phantastischen Elemente der gangbaren Kasperl- und Hanswurst-Komödien in das Singspiel herüberzunehmen brauchte. Die

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

erste derartige Oper, Hofners „Megära, die fürchterliche Hexe oder das bezauberte Schloss", wurde im Jahre 1774 in Berlin gegeben.[1]) Aber gerade diese Richtung des Singspiels war es, die sich bald am meisten ins Pöbelhafte verlor, bis sie durch literarische Einflüsse veredelt wurde. Den Anfang machte damit Wranitzkys „Oberon", dem in ganz kurzem Abstand Mozarts „Zauberflöte" folgte. Hier war es, wo die am Anfang des 19. Jahrhunderts sich entwickelnde romantische Richtung der Dichtkunst anknüpfen konnte. Es lag nahe, die fremdartige Märchen- und Zauberwelt, wie sie z. B. durch Wielands „Dschinnistan", durch den immer wieder neu behandelten „Armida"-Stoff u. dgl. allgemeine Beliebtheit gefunden hatte, in der deutschen Zauberoper durch die dem Volksbewußtsein neu gewonnenen deutschen Sagen zu ersetzen. Allerdings erforderte das eigentümliche, schwerblütige und nach innen gekehrte Wesen dieser Sagen für eine adäquate künstlerische Interpretation ganz andere Mittel, namentlich inbezug auf die Qualitäten der Darsteller, als das bis dahin gepflegte einfache Singspiel. Selbst das im Jahre 1816 gegründete erste deutsche Operntheater in Dresden verfügte nicht über die für anspruchsvollere Aufführungen erforderlichen Kunstmittel, so daß Weber seinen „Freischütz" in Berlin zur ersten Aufführung bringen mußte. Jetzt erst war es in weiterem Umfang möglich, den angemessenen Apparat für die neue „deutsche Oper", oder, wie man wohl richtiger sagen würde, für das „romantische Singspiel" zu erlangen, und Marschner, Spohr usw. konnten dem Beispiele Webers folgen.

Der Zweck meiner Ausführungen erfordert es nicht, über den ungeheuren Fortschritt in der Instrumentalmusik zu sprechen, der, von der Mannheimer Schule und Haydn vorbereitet, durch Mozart und insbesondere durch Beethoven erst zu den Ausdrucksmöglichkeiten geführt wurde, die der neue Stoff erforderte. Hingegen haben wir uns hier mit dem Einfluß zu beschäftigen, den der veränderte Charakter der Texte auf die musikalischen Bestandteile des Singspiels ausübte. Und da ist zu sagen, daß etwas prinzipiell Neues dabei nicht entstanden ist, sondern daß man nur von einer, allerdings oft sehr bedeutenden Erweiterung der vorher im Singspiel üblichen Formen sprechen kann. Die Grundform bleibt, unbeschadet der Überschriften „Arie" oder „Cavatine", das Lied, das inzwischen durch Joh. Fr. Reichardt, Joh. Rudolf Zumsteeg und andere mehr weiter ausgebildet worden war, namentlich in dem Sinne, daß an die Stelle des Strophenliedes mehr und mehr das durchkomponierte Lied trat. Auch die Ensembles hatte das ältere Singspiel schon gekannt, und wenn sie auch aus Gründen der Ausführbarkeit durch das verfügbare Per-

[1]) H. M. Schletterer a. a. O., S. 123.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sonal früher in den bescheidensten Grenzen hatten bleiben müssen, so war doch die Gestalt, die sie nunmehr erhielten, nichts grundsätzlich Neues. Nur eines ist neu: die Aufnahme des Rezitativs, durch das nunmehr zuweilen einzelne Gesangsnummern verbunden und zu einem größeren Ganzen vereinigt wurden, dem aber insbesondere die Aufgabe zufiel, vom gesprochenen Dialog in eine Gesangsnummer hinüberzuleiten.

Wie wir gesehen haben, ist das Rezitativ bis auf gelegentliche Ausnahmen, denen der Charakter des Zufälligen anhaftet, dem deutschen Singspiel bis zur „Zauberflöte" fremd geblieben. In der „Zauberflöte", im „Fidelio", im „Freischütz" und von da an in anderen „Opern" dieser Richtung bildet aber das Rezitativ einen zu wesentlichen Bestandteil, als daß wir noch von einer zufälligen Ursache seiner Verwendung sprechen könnten. Da die Komponisten der genannten Werke neben dem Rezitativ auch den Dialog beibehalten haben, so wird uns der Aufschluß über die Ursache, die nunmehr die Aufnahme des bis dahin im Singspiel grundsätzlich vermiedenen Rezitativs zur Folge hatte, durch die Beantwortung der Frage zuteil werden, unter welchen Umständen die Komponisten den Dialog durch das Rezitativ ersetzt haben? Da sehen wir denn, daß es überall dort, und nur dort, geschehen ist, wo eine besonders bedeutende Situation zu besonders intensivem musikalischen Ausdruck auffordert, der eine so eindrucksvolle Gestaltung der entsprechenden „Gesangsnummer" verlangt, daß deren Hervorgehen aus dem gesprochenen Dialog oder ihr unvermitteltes Übergehen in diesen eine zu plötzliche Änderung in der Intensität des künstlerischen Ausdrucks zur Folge hätte, durch welche die betreffende Szene einen fühlbaren, ihrem Inhalt widersprechenden Einschnitt erhielte.[1]) Man kann es sich in der Tat nicht vorstellen, daß die Königin der Nacht die Worte: „O zittre nicht, mein lieber Sohn" usw., oder Leonore ihr: „Abscheulicher, wo eilst du hin?" in gewöhnlichem Dialog sprächen und dann ihre darauf folgenden Arien zu singen begännen.

Diese, für das Singspiel neue Ausdrucksform war also bedingt durch den zuvor gekennzeichneten Wechsel im Charakter seiner dichterischen Vorlagen. Es zeigt sich nun, daß diese Rezitative sich in ihrer Faktur nicht grundsätzlich von dem italienischen „Recitativo obligato" unterscheiden, das in gewissem Sinne den eigentlichen Ursprung der italienischen Oper gebildet hat und, trotz wiederholter vorübergehender Erstarrung in formelhaften Wendungen, doch immer wieder durch bedeutende Meister zu höherer Entwickelung geführt worden war, so im 18. Jahrhundert durch Leonardo Vinci, Jomelli, Vincenzo Righini und durch Mozart selbst, wobei

[1]) Vgl. hierzu Richard Wagner, Oper und Drama, Ges. Schriften IV. Aufl. Bd. IV, S. 194ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auch Gluck und seine Schule vielfach als Vorbilder dienten. Es ist nur natürlich, daß dem deutschen Singspiel angesichts dieses unvermittelt sich einstellenden Bedürfnisses des Ausdrucks nicht ein seinem eigenen Wesen und Stil entsprungenes Ausdrucksmittel zu Gebote stand, und ebenso natürlich, daß die mit den französischen und italienischen Opern wohl vertrauten deutschen Komponisten nach der ihnen geläufigen Ausdrucksform jener fremden Kunstgattung griffen, wenn sie auch in der Bedeutung der so geschaffenen Gebilde weit über das Niveau ihrer Vorbilder hinausgingen.

Dennoch konnte es ihnen nicht entgehen, daß sie damit ein stilfremdes Element in das Singspiel einführten, und so griffen sie fast gleichzeitig mit der Einführung des Rezitativs zu dem einzigen anderen, ihrem Bedürfnis entsprechenden Ausdrucksmittel, das ihr damaliger Besitzstand an musikalischen Äußerungsformen ihnen bot: zum Melodram. Jean-Jacques Rousseau hatte diese Kunstform erfunden[1]), weil er der Ansicht war, daß die französische Sprache weder für den Gesang, noch für das Rezitativ geeignet sei. Seit Asplmayr im Jahre 1772 das Melodram nach Deutschland gebracht hatte, wurde es von den deutschen Komponisten mit der größten Vorliebe gepflegt; bot sich ihnen doch hier Gelegenheit, ihre dramatische Gestaltungskraft zu betätigen, für die das Singspiel aus den angeführten Gründen kein Feld darbot. Georg Benda reformierte das Melodram in dem Sinne, daß er nicht mehr, wie Rousseau und sein musikalischer Mitarbeiter Horace Coignet, Deklamation und Musik abwechseln ließ, sondern sie zu gleichzeitiger Wirkung verband, und in dieser Gestalt erhielt das Melodram in Deutschland Bürgerrecht. Gerade die Meister, die das Melodram in das Singspiel eingeführt haben, sind ihm auch unabhängig vom Singspiel näher getreten: Beethoven in seiner „Egmont"-Musik und in der Musik zu Friedrich Dunckers „Eleonore Prohaska", Weber in seiner „Preziosa". Es mußte diesen Meistern dabei auffallen, daß dem Wesen der deutschen Sprache das Melodram weit besser entsprach als das Rezitativ, dessen Beschaffenheit ursprünglich durch die italienische Sprache bedingt worden war, während das Melodram nicht nur jeder Sprache die Entfaltung ihrer Eigenart ermöglichte, sondern auch, besonders in der von Benda durchgeführten Umgestaltung, eine bedeutendere und zusammenhängendere Behandlung des Orchesters zuließ als das Rezitativ. Auch Marschner, Robert Schumann und die anderen Meister der romantischen Schule haben sich sodann des Melodrams bedient. Immer ist aber daran festzuhalten, daß die Komponisten des „romantischen Singspiels" oder der „deutschen Oper"

[1]) Vgl. Edgar Istel, Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene „Pygmalion". Publikationen der Internationalen Musik-Gesellschaft. Beihefte 1901.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

— mögen wir nun dem einen oder dem anderen Namen den Vorzug geben — das Rezitativ und das Melodram nur dort angewendet haben, wo eine Verwendung des bloßen gesprochenen Wortes nicht hingereicht hätte, die gegebene Stimmung auszudrücken und die folgende musikalische „Nummer" angemessen vorzubereiten oder die vorhergehende ausklingen zu lassen.

Damit sind wir dort angelangt, wo die verschiedenen Entwickelungswege des musikalischen Bühnenwerkes wie in einem Brennpunkt sich vereinigten, in dem sich die Metamorphose vollzog, die in den Werken Richard Wagners in die Erscheinung trat. Der Zweck der vorliegenden Ausführungen erfordert es nicht, in diese kunsthistorische Epoche hinüberzugreifen, deren Stilprinzipien in einer reichhaltigen und trefflichen Literatur eingehend behandelt sind und die unsere Generation ja sozusagen mit der musikalischen Muttermilch eingesogen hat; ebensowenig ist der Versuch gemacht worden, nach irgendeiner Richtung erschöpfend zu sein. Es erschien mir für meinen Zweck überflüssig, all die mannigfaltigen Kreuzungen zu analysieren, welche die miteinander um die Vorherrschaft ringenden und sich gegenseitig beeinflussenden Kunstrichtungen des 18. und 19. Jahrhunderts hervorgebracht haben, oder die Sonderstellung zu erörtern, die einige Werke, wie „Fidelio" oder „Euryanthe", in gewissem Sinne einnehmen, oder alle sonst noch in Frage kommenden Faktoren auch nur flüchtig zu besprechen. Wie vieles hätte sich z. B. über die verschiedenartige Rolle sagen lassen, die der Chor zu verschiedenen Zeiten in den verschiedenen Kunstrichtungen gespielt hat, über den Einfluß und die Beeinflussung der Kirchenmusik, des italienischen Intermezzos, der französischen großen Oper u. dgl. m. Das alles zu erörtern, würde ein dickleibiges Werk erfordern. Auch habe ich nicht gesucht, unbekanntes Tatsachenmaterial zutage zu fördern; worauf es mir ankam, war, durch zweckdienliche Gruppierung bekannter Tatsachen in großen Zügen darauf hinzuweisen, daß die Entwickelung des deutschen Singspiels und der italienischen Oper auf zwei getrennten Straßen vor sich gegangen ist, die beide immer ihre eigene Richtung verfolgt haben, wenn es auch zwischen ihnen Verbindungswege gegeben hat. Und im Zusammenhang damit wollte ich andeuten, durch was für Erwägungen namentlich entwickelungsgeschichtlicher Art sich die Stileigentümlichkeiten eines jeden hierher gehörigen Werkes auch dann erkennen lassen, wenn es nicht einen rein ausgeprägten Typus aufweist. Wenn ich einen oder den anderen, der auf diesem Gebiete tätig ist, veranlaßt haben sollte, im Sinne meiner Ausführungen nachzudenken, sei es auch, indem er ihnen hier oder da widerspricht, so hätte ich den Zweck, der mir beim Niederschreiben meiner hier ausgesprochenen Gedanken vorschwebte, vollkommen erreicht.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

POETISCHE INSPIRATION DURCH MUSIK

von Dr. Richard Hennig-Berlin



In einem Gespräch mit Eckermann vom 12. Januar 1827 äußerte sich Goethe in bemerkenswerter Weise über sein Verhältnis zur Musik und über die Empfindungen, die ihn beim Hören von Musik beseelten:

„Es ist wunderlich, wohin die aufs höchste gesteigerte Technik und Mechanik [im Jahr 1827!] die neuesten Komponisten führt; ihre Arbeiten bleiben keine Musik mehr, sie gehen über das Niveau der menschlichen Empfindungen hinaus, und man kann solchen Sachen aus eignem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen ... Doch das Allegro hatte Charakter. Dieses ewige Wirbeln und Drehen führte mir die Hexentänze des Blocksbergs vor Augen, und ich fand also doch eine Anschauung, die ich der wunderlichen Musik supponieren konnte."

Man wird zunächst in dieser Äußerung nichts Besonderes erkennen und den Hinweis auf die Hexentänze des Blocksbergs, an die das Wirbeln der Musik erinnert, für einen rhetorischen Vergleich zur Erläuterung des Eindrucks halten. Doch dürfte allem Anschein nach mehr darin zu suchen sein. Wer einigermaßen mit der Schilderung von psychischen Wirkungen der Musik und der einschlägigen Literatur vertraut ist, der weiß, daß ein ähnliches Bedürfnis nach „Anschauung" beim Hören von Musik, wie Goethe es hier von sich beschreibt, recht weit verbreitet und gerade bei Dichtern und Künstlern häufig zu finden ist. Man ist erst neuerdings auf die durch Musik hervorgerufenen Gesichtsbilder in der wissenschaftlichen Welt aufmerksam geworden; früher nahm man an, daß die Schilderung von Gesichtsbildern, wie sie durch eine bedeutende Musik hervorgerufen werden können, lediglich eine bewußte Verdeutlichung und Übersetzung von Tonbildern in die vertrautere Sprache des Gesichtssinnes sei. Diese Ansicht ist jedoch nicht aufrechtzuerhalten oder jedenfalls nicht in allen Fällen zutreffend. Häufig ruft das Meer der Töne in poetischen Naturen solche visuellen Gebilde hervor, — Musikphantome nennt sie die moderne Wissenschaft —, ohne daß die Einbildung dabei im Spiel ist oder ein geheimer Wunsch, die fremdartige Tonsprache bewußt in vertrautere Eindrücke umzusetzen.

In besonders lebhafter Weise neigte Heinrich Heine zu derartigen Musikphantomen. In den „Florentinischen Nächten" gibt er eine Be-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schreibung der Empfindungen, die Paganini's wunderbares Geigenspiel in ihm erweckte; umfangreiche Szenen spielten sich vor seinem geistigen Auge ab, und fast jeder Bogenstrich ließ die wahrgenommenen Gestalten und Gebilde sich wandeln. Seine Beschreibung entspricht so genau neueren, ähnlichen, unter wissenschaftlicher Kontrolle zustande gekommenen Aussagen, daß man sie unbedenklich als zuverlässig und korrekt ansehen darf. Sie ist um so wertvoller, als sie mit allem Nachdruck das absolut Zwangsmäßige in der Entstehung der Musikphantome betont. Er sagt nämlich:

„Was mich betrifft, so kennen Sie ja mein musikalisches zweites Gesicht, meine Begabnis, bei jedem Ton, den ich erklingen höre, auch die adäquate Klangfigur zu sehen; und so kam es, daß mir Paganini mit jedem Striche seines Bogens auch sichtbare Gestalten und Situationen vor die Augen brachte, daß er mir gleichsam ein farbiges Schattenspiel hingaukeln ließ, worin er selber immer mit seinem Violinspiel als die Hauptperson agierte. Schon bei seinem ersten Bogenstrich hatten sich die Kulissen um ihn her verändert; er stand mit seinem Musikpult plötzlich in einem heiteren Zimmer, welches lustig unordentlich dekoriert, mit verschnörkelten Möbeln im Pompadourgeschmack: überall kleine Spiegel, vergoldete Amoretten, chinesisches Porzellan, ein allerliebstes Chaos von Bändern, Blumengirlanden, weißen Handschuhen, zerrissenen Blonden, falschen Perlen, Diademen und sonstigem Götterflitterkram, wie man dergleichen im Studierzimmer einer Primadonna zu finden pflegt. Paganinis Äußeres hatte sich ebenfalls, und zwar aufs allervorteilhafteste verändert: er trug kurze Beinkleider von lilafarbigem Atlas, eine silbergestickte, weiße Weste, einen Rock von hellblauem Samt mit goldumsponnenen Knöpfen usw."

Die Schilderung ist noch sehr viel länger, doch genügt der mitgeteilte Abschnitt zur Erläuterung dessen, worauf es ankommt.

In Heines beschriebenen Visionen spielt der Künstler, dessen Spiel die Phantome auslöst, jederzeit selbst eine Rolle. In anderen Fällen, wo die musikalischen Eindrücke nicht mit der gleichen Stärke an eine bestimmte Persönlichkeit anknüpfen, geht der Zusammenhang zwischen den Musikphantomen und der tatsächlich vorhandenen äußeren Umgebung vollständig verloren, wobei jedoch die Phantasie des Hörers mit Vorliebe an die ihm jeweilig naheliegenden Gedankenketten anknüpft, ähnlich wie Goethe im obigen Beispiel durch das Wirbeln und Drehen des Allegros an Blocksbergszenen erinnert wurde, die seiner Gedankenwelt besonders nahe lagen. Fehlen solche Assoziationen, so sind die Phantome inhaltlich ziemlich allgemein gehalten, wenn nicht die Bezeichnung des Tonstückes oder irgendwelche anderen äußerlichen Zufälligkeiten die Gedanken von vornherein in eine bestimmte Richtung „einstellen". Als Beispiel seien zwei Auslassungen Eduard Mörikes gegeben, die das Entstehen von Musikphantomen gewissermaßen in den ersten Ansätzen erkennbar machen. Mörike sagt in seinen „Gesammelten Erzählungen" einmal:

„Jener furchtbare Choral: ‚Dein Lachen endet vor der Morgenröte' erklang durch die Totenstille des Zimmers. Wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aus silbernen Posaunen eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht",

und an anderer Stelle, im Gedicht „An Wilhelm Hartlaub" sagt er:

„Durchs Fenster schien der helle Mond herein,
Du saßest am Klavier im Dämmerschein,
Versankst im Traumgewühl der Melodieen,
Ich folgte dir an schwarzen Gründen hin,
Wo der Gesang versteckter Quellen klang
Gleich Kinderstimmen, die der Wind verschlang.
Doch plötzlich war dein Spiel wie umgewandt,
Nur blauer Himmel schien noch ausgespannt,
Ein jeder Ton ein lang gehalten Schweigen.
Da fing das Firmament sich an zu neigen,
Und jäh daran herab der Sterne Heer
Glitt rieselnd in ein goldig Nebelmeer."

Bei Dichtern scheinen die Töne der Musik tatsächlich häufiger als bei anderen Menschen in Gesichtsbilder gewissermaßen übersetzt zu werden. Einige beliebig herausgegriffene Beispiele mögen dies noch fernerhin erläutern. Ludwig Tieck spricht sich ganz klar über das Wesen der Musikphantome charakteristisch aus, wenn er in den „Phantasieen über die Kunst" einmal sagt:

„Und dennoch schwimmen in den Tönen oft so individuell anschauliche Bilder, so daß uns die Kunst, möcht ich sagen, durch Auge und Ohr zu gleicher Zeit gefangen nimmt. Oft siehst du Sirenen auf dem holden Meeresspiegel schwimmen, die mit den süßesten Tönen zu dir hinsingen; dann wandelst du wieder durch einen schönen, sonnenglänzenden Wald, durch dunkle Grotten, die mit abenteuerlichen Bildern ausgeschmückt sind; unterirdische Gewässer klingen in dein Ohr, seltsame Lichter gehn an dir vorüber."

Gerade bei Tieck sind häufig ähnliche Neigungen zur Übersetzung musikalischer Eindrücke in die Sprache des Gesichtssinns nachzuweisen, ebenso bei dem Geisterseher E. T. A. Hoffmann, der z. B. an einer Stelle davon spricht, er fühle sich durch Haydns Symphonieen „in unabsehbare grüne Haine" versetzt, oder er sehe in ihrer Musik „Jünglinge und Mädchen in Reigentänzen vorüberschweben; lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauernd, werfen sich lachend mit Blumen".

Für manche Menschen sind Farbenwahrnehmungen beim Hören der Musik das Wichtigste. Schon in den obigen Äußerungen spielen die farbigen Qualitäten eine bedeutende Rolle, zuweilen überwiegt der farbige Eindruck jeden anderen. Ein Beispiel liefert eine Stelle in Ludwig Ganghofers Autobiographie, worin er u. a. über Kindheitserinnerungen folgendermaßen berichtet:

„Wenn er die Messe dirigierte, die Orgel spielte und von seinem unsichtbaren Chorsitz diese herrlichen Klänge auf uns kniende Jungen niederrauschen ließ, da überkamen mich traumhafte, seltsam wogende Stimmungen, die ich nicht schildern

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

kann. Und wenn Herr Kerler auf der Orgel mit wechselnden Tonarten phantasierte, bekam oft plötzlich die ganze Kirche vor meinen Augen eine intensive, einheitliche Farbe; alles erschien mir rot oder ährengelb oder in prachtvollem Blau. Das dauerte immer nur wenige Sekunden und verschwamm dann wieder. Meistens sah ich nur eine einzige Farbe, und wenn sie zerflossen war, blieb alles so, wie es in Wirklichkeit war. Doch manchmal, — wenn die Tonart, während ich eine Farbe sah, mit raschem Übergang wechselte — verwandelte sich diese Farbe ebenso rasch in eine andere, die noch stärker leuchtete. Das war immer so namenlos schön, daß mir ein süßer Schauer durch Herz und Sinne rieselte. — Dieses Farbenschauen meiner Augen, bei tiefer Wirkung guter Musik, verstärkte sich noch in späteren Jahren ... Spiele ich mit meinen Kindern das erste Trio von Haydn, so erscheint mir das Notenblatt gegen Ende des ersten Satzes in einem matten Rotviolett, das sich, wenn wir ohne Unterbrechung gleich das Adagio cantabile beginnen, in ein tiefes Stahlblau verwandelt. Im Allegro non troppo der c-moll Symphonie von Brahms, die ich bis jetzt drei- bis viermal hörte, sah ich jedesmal das gleiche Scharlachrot — und einmal sah ich in dieser Farbe eine weite Himmelsferne mit langgestreckten, in Scharlach brennenden Wolkenzügen, über die eine hohe, in ein tieferes Rot gekleidete Frauengestalt wie schwebend dahinglitt. Alle leidenschaftlich empfundene Musik verwandelt sich für mich in Bilder, die ich sehe, während ich die Musik für Sekunden und Minuten nicht mehr zu hören glaube. Am häufigsten und stärksten kommen mir solche Bilder und Farben bei Schumann und Beethoven. Früher war's auch bei Wagner so."

Hier treten also die „Bilder", die Musikphantome, ganz erheblich hinter den Farben zurück. Alle diese Eindrücke kommen spontan, wie Träume; der Wunsch und die bewußte Überlegung spielen dabei nicht mit oder doch nur insofern, als die Gesichtsbilder sich eben gern mit den jeweiligen Lieblingsgedanken des Hörers verquicken. Gleichgestimmte Seelen können dabei sogar sehr ähnliche Visionen haben. So erzählt Moritz Katz, der jüngst eine wertvolle Dissertation „Die Schilderung des musikalischen Eindrucks bei Schumann, Hoffmann und Tieck" veröffentlicht hat (Universität Gießen) von Robert Schumann:

„Der Komponist spielte einst mit einem Freunde einen Schubertschen Marsch und erhielt von diesem auf die Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten vor sich sähe, die Antwort: ‚Wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf- und abspazierenden Dons und Donnen, mit Schleppkleid, Schnabelschuh, Spitzdegen usw.' ‚Merkwürdigerweise,' sagt Schumann weiter, ‚waren wir in unseren Visionen bis auf die Stadt einig.'"

Zahlreiche ähnliche Beispiele lieferte 1898 Chr. Ruths in seiner interessanten Studie „Experimental-Untersuchungen über Musikphantome" (Darmstadt 1898), die allerdings mit einiger Vorsicht benutzt werden muß, da sie aus dem gelegentlichen Vorkommen solcher Musikphantome einige gar zu weitgehende, phantastische Schlüsse zieht.

Aus dem Gesagten wird man schon von selbst vermuten können, daß solche Phantasiegebilde im schaffenden Dichter die Inspiration anzuregen vermögen, und tatsächlich finden wir denn auch mehrfach Zeugnisse, daß unter dem Einfluß von Musik sich künstlerische Einfälle von Wert,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

unmittelbar in Gestalt von Musikphantomen, entfalteten. Das eigenartigste derartige Zeugnis hat uns wohl Otto Ludwig, der Dichter des „Erbförster", überliefert. Er erzählt in seinen „Shakespeare-Studien", wie sich die Fabel seiner bekanntesten Dichtungen beim Anhören von Musik „von selbst erfand":

„Erst bloße Stimmung, zu der sich eine Farbe gesellte, entweder ein tiefes, mildes Goldgelb oder ein glühendes Karmoisin — in dieser Beleuchtung wurde allmählich eine Gestalt sichtbar, wenn ich nicht sagen soll, eine Stellung, das heißt, die Fabel erfand sich, und ihre Erfindung war nichts anderes, als das Entstehen und Fertigwerden der Gestalt und Stellung. Aber diese war so sehr Hauptsache, das heißt eine genau begrenzte, lebendigste Anschauung eines Menschen in einer gewissen Stellung, daß, sowie das mindeste daran unbestimmt wurde, meine Fabel und mein Interesse daran sich verwirrten, und ich selber nicht mehr wußte, trotz möglichst detailliert aufgeschriebenen Planes, was ich wollte, wo dann, wenn ich mich zum Arbeiten dennoch zwang, die Einzelheiten für sich selbst in das einzelste zerfaserten, und eine Menge Detail hereinscholl in üppiger Anarchie ... Der Erbförster, die Judith und die Lea, auch selbst die Heiterethei schwebten mir in solchen Anschauungen vor ... Beim Anhören einer Beethovenschen Symphonie stand das Bild plötzlich vor mir, in glühend karmoisinem Lichte, wie in bengalischer Beleuchtung, eine Gestalt, die mit ihrer Gebärde im Widerspruch, ohne daß ich noch wußte, wer die Gestalt, noch was ihr Tun sei. Das wurde mir erst allmählich klar, wie die Fabel entstand, wobei mein Wille und alle bewußte Tätigkeit sich passiv verhielten."

Wir dürfen annehmen, daß auch sonst die Dichter nicht selten sind, die in ähnlicher Weise zu poetischen Schöpfungen inspiriert wurden, wobei man freilich die Musik nur als die Weckerin einer im Grunde bereits vorhandenen, schlummernden Idee anzusprechen haben dürfte. Man ist auf die Musikphantome erst in neuerer Zeit aufmerksam geworden, man darf aber als gewiß annehmen, daß auch schon früher ähnliche Erlebnisse bei Dichtern, von denen uns derartiges nicht direkt überliefert ist, vorgekommen ist. Wenn z. B. Heinrich von Kleist einmal sagt: „Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind," so ist dieser Anspruch kaum anders zu erklären, als durch die Annahme, daß auch ihm, dem hochmusikalischen Mann, die Musikphantome geläufig waren. In gleicher Richtung dürfte eine Äußerung von Hebbels Freund und Biographen Kuh über den Dichter zu deuten sein: „Das entstehende Gedicht kam ihm immer mit einer Melodie". Ganz deutlich spricht sich jedenfalls Vittorio Alfieri über die Bedeutung der Musikphantome für sein Schaffen aus:

„Ich finde immer, daß mein Geist, mein Herz und mein Verstand durch nichts so heftig und unermeßlich angeregt werden als durch Töne; überhaupt und insbesondere durch die Stimmen der Altisten und Sängerinnen. Nichts weckt in mir mehr und mannigfachere und schrecklichere Leidenschaften; fast alle meine Trauerspiele sind entweder unter dem Anhören von Musik oder wenige Stunden nachher von mir konzipiert worden."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Präzision, mit der ein für Musikphantome empfänglicher Poet, der gerade mit einer dichterischen Idee schwanger geht, die Gestalten seiner Gedankenwelt durch die Töne der Musik verdeutlicht vor sich sehen kann, kann nicht deutlicher erwiesen werden, als durch einen Bericht Franz Grillparzers, der für Musikphantome gleichfalls sehr empfänglich war. Als er sich mit dem Plan seiner großen Medea-Trilogie trug und mehr als die Hälfte bereits im Kopfe ausgearbeitet hatte, starb seine Mutter. Die damit verbundene, schwere seelische Erschütterung, eine nachfolgende Reise nach Italien, Krankheit und häusliche Widerwärtigkeiten hinderten ihn in der Folge jahrelang, die Arbeit fortzusetzen, und als er endlich daran ging, hatte er den gefaßten Plan vergessen, da er sich keine Aufzeichnungen gemacht hatte. In dieser Lage nun widerfuhr ihm etwas Seltsames, das er selbst folgendermaßen beschreibt:

„Während ich in meiner Erinnerung fruchtlos suche, stellte sich etwas Wunderbares ein. Ich hatte in der letzten Zeit mit meiner Mutter häufig Kompositionen großer Meister, für das Klavier eingerichtet, vierhändig gespielt. Bei all diesen Symphonieen Haydns, Mozarts, Beethovens dachte ich fortwährend auf mein Goldenes Vließ, und die Gedankenembryonen verschwammen mit den Tönen in ein ununterscheidbares Ganzes. Auch diesen Umstand hatte ich vergessen und war wenigstens weit entfernt, darin ein Hilfsmittel zu suchen. . . . Da ereignete es sich nun, wie wir auf jene Symphonieen geraten, die ich mit meiner Mutter gespielt hatte, nun alle Gedanken wieder daraus zurückkamen, die ich bei jenem ersten Spiel halb unbewußt hineingelegt hatte. Ich wußte auf einmal wieder, was ich wollte, und wenn ich auch den eigentlich prägnanten Standpunkt der Anschauung nicht mehr rein gewinnen konnte, so hellte sich doch die Absicht und der Gang des Ganzen auf. Ich ging an die Arbeit, vollendete die Argonauten und schritt zur Medea."

Auch sonst neigte Grillparzer zu Musikphantomen, denn es ist unbedingt mehr als ein poetischer Vergleich, eine rhetorische Phrase, wenn er einmal über Clara Wiecks Klavierspiel sagt:

„Die Geister, sie steigen auf und senken, dienend, sich der anmutreichen, unschuldsvollen Herrin, die sie mit weißen Fingern spielend lenkt."

Daß sich bei Dichtern, die ohnehin am meisten durch äußere Eindrücke zur freien Verarbeitung und Veranschaulichung angeregt werden, die musikalischen Erlebnisse so besonders häufig in Gesichtsbilder und selbst in dichterische Entwürfe umsetzen, kann nicht wundernehmen. Immerhin finden sich analoge Erscheinungen auch bei anderen Menschen durchaus nicht selten. Beim Musiker speziell, bei dem ja das akustische Erleben allgemein bedeutsamer als das visuelle zu sein pflegt, kommen die Musikphantome nicht so häufig vor, als bei den Poeten. Immerhin können sie auch dort gelegentlich mit großer Lebhaftigkeit auftreten. Ein in jeder Hinsicht typisches Beispiel hierfür liefert uns Robert Schumann. Dieser große musikalische Romantiker lebte derartig in seinen Gesichtsbildern, die ihm beim Hören von Musik vor die Seele traten, daß er selbst

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in seinen Rezensionen und Briefen oft darauf anspielt, als seien diese Musikphantome etwas Selbstverständliches und Allgemeinverständliches. So findet sich in einer Besprechung von Etuden Szymanowskas die nachfolgende Äußerung, die wunderlich und unbegreiflich wäre, wenn man nicht bedenkt, wie aufdringlich lebhaft zuweilen die durch Musik erzeugten Farbenempfindungen und Musikphantome in den dafür empfänglichen Gemütern werden können:

„Zarte blaue Schwingen sind's, die die Wagschale weder drücken noch heben",

oder in einer Rezension einer Sammlung von Lickl'schen Kompositionen spricht er sich folgendermaßen aus:

„Die hervorstechende Farbe der ganzen Sammlung ist überhaupt ein gemütliches Blau; nur selten nimmt er grellere, grauere zu seinen Schilderungen."

Überwiegen in diesen Betrachtungen die rein farbigen Vergleiche, so erfahren wir aus einer Schumannschen Besprechung eines Trios von Hiller, in wie weitgehendem Maße bei ihm auch die Komposition von Gesichtsbildern, also gewissermaßen die poetische Inspiration durch Musik angeregt werden konnte:

„Einige Minuten lang war mir's, als ständ' ich in höchst amerikanischen Urwäldern unter riesenblättrigen Pflanzen mit darum geringelten Schlangen und darüber wehenden Silberfasanen; zu so speziellen Bildern regt das Trio durch seine Ungewöhnlichkeit an."

Aus all den angeführten Stellen geht hervor, wie stark das farbige Element bei den Gesichtsphantomen vertreten ist, die beim Anhören von Musik zu entstehen vermögen. Von Franz Liszt, Joachim Raff und manchem anderen großen Komponisten ist die Neigung zum Farbenempfinden beim Anhören von Musik ebenfalls bekannt; wahrscheinlich fand sie sich auch bei Beethoven und Schubert.

Einige Äußerungen, die besonders hübsch die Verquickung von stark farbigen Phantasieen mit dichterischen Traumgebilden zeigen, mögen diese kleine Übersicht schließen. In einer Tieckschen Erzählung heißt es:

„Die Gesellschaft wendete sich wieder zum Gesange und zur Musik. — ‚Nicht wahr,' sagte Labitte nach einiger Zeit, ‚ihr seht doch auch alle die kleinen Geister von allen Farben, rot, weiß, gelb, blau und scheckig, die in der Luft auf den Tönen, wie auf ausgespannten Seilen, tanzen und springen.'"

Und an andrer Stelle sagt Tieck, daß er dem Charakter der einzelnen Instrumente, wie dies auch anderweitig hier und da geschieht, bestimmte farbige Visionen unterlegt:

„Der Geist der Flöte ist himmelblau und führt dich in die blaue Ferne, die Violine zeigt funkelnde Lichter und durchschimmernde Farben, die in Regenbogen durch die Luft ziehen. Die roten Scheine zucken und spielen hinauf und hinab."

Einen ähnlichen Fall, in dem den einzelnen Instrumenten bestimmte Farben beigelegt wurden, berichtete übrigens Pedrone in Padua. Einer seiner Patienten empfand nicht nur einzelne Tonarten farbig (was auch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sonst ziemlich häufig vorkommt), sondern auch jedes Instrument: das Klavier klang ihm blau, die Klarinette rot, das Saxophon gelb, die Guitarre goldgelb und die große Pauke schokoladenfarbig!

Daß sogar die verschiedenen Vogelstimmen farbig empfunden werden können, geht aus einer erst kürzlich von Katz wieder ans Licht gezogenen Stelle eines Romans von Friedrich Gerstäcker hervor, worin es in einer zweifellos aus dem Leben gegriffenen Schilderung heißt:

„Die Amsel ist eines von den bescheidenen, anspruchslosen Wesen in der Welt . . . Wie bescheiden hüpft sie in ihrem anspruchslosen schwarzen Kleidchen einher, und was für eine liebliche grüne Stimme hat sie dabei!“ — „Eine grüne Stimme?“ fragte Georg, dem dieser Ausdruck neu war. „Allerdings,“ versicherte der Mann, „und zwar das ganz bestimmte junge Waldesgrün, wenn ihm der Frühling seinen ersten Saft gegeben — nicht ein Mischmasch von Farben wie der Fink gar mit seinem Violett oder der Zeisig gar mit seinem schmutzig gelben Ton — ein reines, schönes, helles Grün, das mit seinem lieben Klange meine alten Ohren auch noch erfreut, wenn der Winter schon lange das wirkliche Grün von den Zweigen gefegt und seine weiße Schneedecke über den Wald gebreitet hat.“ „So beurteilt ihr den Gesang der Vögel nach den Farben?“ — „Gewiß tue ich das,“ versicherte der Greis, „und nirgends zeigen sich mir die Farben deutlicher als eben im Gesange. Die Grasmücke singt rot, aber kein brennend schmerzendes Rot wie der Kanarienvogel, sondern sanft und doch leuchtend, wie ich nur einmal in meinem Leben am nördlichen gestirnten Himmel habe Strahlen schießen sehen. Die Nachtigall singt dunkelblau — dunkelblau wie der Nachthimmel selber, daß man die beiden kaum von einander unterscheiden kann. Die Lerche singt jenes wundervolle Korngelb der reifen Ähren, das Rotschwänzchen ein allerliebstes bläuliches Grau, die Schwalbe weiß, der Nußhäher, der spöttische Gesell, ein tiefes Schwarz, ich mag den geschwätzigen, hirnlosen Burschen auch deshalb nicht besonders leiden; die Drossel singt dunkelgrün, und fast alle Farben finden sich unter den Sängern des Waldes, alle, mit ihren leisesten Schattierungen — nur nicht hellblau. Kein Vogel, und das ist etwas, worüber ich schon oft und lange nachgedacht, singt hellblau, und nur ein einziges Mal, und zwar eine einzige Nacht habe ich eine Nachtigall gehört, die hellblau sang, und das war das schönste Himmel, blau, das man sich nur denken kann!“

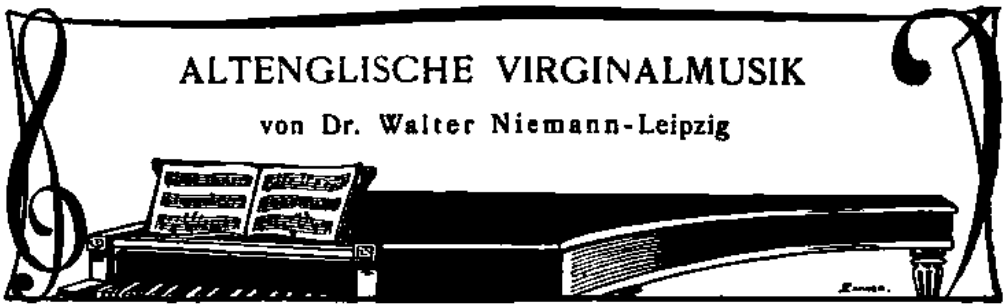
Diese Beispiele dürften genügen, um die Aufmerksamkeit auf ein bisher wenig beachtetes psychologisches Gebiet zu lenken und um zu zeigen, wie für das dichterische Gefühl und die poetische Inspiration scheinbar ganz fern liegende Eindrücke zuweilen von Bedeutung sein können, denn wenn auch in den meisten oben zitierten Fällen von Dichtern und Künstlern nur traumartige Augenblicksbilder durch die Musik geboren wurden, so beweisen doch die Schilderungen von Otto Ludwig, Grillparzer, Alfieri und die Äußerung von Heinrich von Kleist, in wie unerwartet starker Weise auch das dichterische Schaffen im musikalisch beanlagten Poeten unter dem Einfluß guter Musik angeregt werden kann.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ALTENGLISCHE VIRGINALMUSIK

von Dr. Walter Niemann-Leipzig



Die jungfräuliche Königin Elisabeth von England (1558—1603) soll die Ursache der ersten Blüte selbständiger Klaviermusik, wie wir sie in der altenglischen Virginalmusik besitzen, gewesen sein. Ein holder Irrtum, immerhin aber eine alteingewurzelte Behauptung, die doch nach näherer Prüfung ihre Musikbegeisterung und Förderung der Kunst, ihr eignes tüchtiges Klavierspiel als tatsächlich erwiesen bestehen läßt. Auch erreichte diese Virginalmusik unter ihrer Regierung die höchste Blüte. Mit Heinrich VIII. (1509—1547) begann ihr Aufschwung und wuchs unter Elisabeths Vorgänger Eduard VI. (1547 bis 1553), der neben den damals verwendeten Sängern, Lautenisten, Flötisten, Harfenisten, Sackpfeifer-, Rebecspielern, neben Trompetern und Trommlern auch drei Virginalisten 1552 in seiner Kapelle angestellt hatte.

Nein, nichts von „Jungfräulichkeit" bei der Erklärung dieser Musik, sondern ihr bevorzugtes Hausinstrument, das Virginal, gab ihr den Namen. Ein drollig Ding. Meist in seiner reinsten Form mit dem praktischen Nebenzweck eines Nähkästchens gar bequem auf den Tisch zu stellen und anmutig von innen und außen bemalt; draußen ein Nadelkissen, drinnen an der Rückwand gern ein Spieglein, auch eine kleine Mythologie oder Allegorie in zarten Farben, allerhand geheime zierliche Fächer für Nähutensilien und endlich der musikalische Kern: eine kleine Tastatur bis zu drei Oktaven Umfang, die feinen Saitchen durch an sogenannten Springern befestigte Lederstückchen gerissen. Mit dem Spinett zur Familie des Clavicembalo gehörig, nannte man freilich in England auch größere Clavicimbals Virginale. Schon 1511 kommt die Benennung Virginal in des alten Ambergers Sebastian Virdung grundgelehrtem Kompendium „Musica getutscht und ausgezogen" vor, kann sich also noch gar nicht auf die jungfräuliche Königin beziehen; wahrscheinlich wollte man mit diesem Diminutiv ein klanglich nach der Tiefe zu beschränktes, also in der Mittellage wohl um eine Oktav höherstehendes Instrumentchen bezeichnen.

Um 1600 steht die altenglische Virginalmusik in höchster Blüte; die ersten, nachweisbar gerade nach London und dem übrigen England viel ausgeführten Flügel der berühmten Antwerpener Klavierbauer Ruckers

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(seit 1575), in deren Familie sich diese edle Kunst von Generation auf Generation vererbte, dürften sicherlich bedeutenden Anteil an ihr gehabt haben, wie denn überhaupt die Niederlande und Flandern wohl an der Entwickelung der ersten selbständigen Klaviermusik beteiligt sein werden.

Ihre Ausdehnung in England bezeugen ein gut Dutzend sogenannter handschriftlicher „Virginal-books“ (Virginalbücher), unsere Quellen. Das wichtigste und umfangreichste „The Fitzwilliam Virginal-book“ (seit 1896 von den beiden englischen Musikgelehrten Fuller Maitland und Barclay Squire ganz und in Auswahl bei Breitkopf & Härtel herausgegeben), etwa innerhalb der Jahre 1564—1625 niedergeschrieben. Der erste Druck, zugleich der erste, durch Verovio angeregte englische Musikkupferstich: die „Parthenia or the maidenhood of the first musicke that ever was printed for virginalls“ vom Jahre 1611. Alles säuberlich in tabulaturähnlicher Niederschrift mit je sechs Notenlinien für beide Hände, geschwärzten Noten bei eintretender dreiteiliger Messung und zahlreichen, verschieden geformten Verzierungszeichen.

Die erste Sammlung aus dem Cambridger Fitzwilliam-Museum birgt Stücke aller Komponisten. Zuerst die älteste Virginalistengeneration weltlicher Organisten: Thomas Tallis († 1585), Parsons, Blitheman. Dann die darauffolgende ihrer Schüler und selbständigen Klavierkomponisten: William Byrd (1543—1623), zugleich Englands größter Kirchenkomponist aller Zeiten, dann Orlando Gibbons, der in den Niederlanden ansässige Peter Philips und der große Dr. John Bull (1563—1628). Endlich die dritte mit Thomas Morley, Tomkins, Bevin, Richardson und John Munday, alle zugleich Meister der Orgel- und jeglicher kirchlichen und weltlichen Chorkomposition, des aus dem italienischen gar prächtig und lieblich aufgeblühten englischen Madrigals.

Überblicken wir die Kompositionsgattungen, in denen diese Meister das kunstgeschichtlich Ausschlaggebende leisteten, so treffen wir auf die Lieblingsformen damaliger Zeiten: auf Tanzformen — gravitätische Paduanen, fröhliche Gagliarden, flüssige Couranten, Branles, auf sinnige Allemanden, Volten und prickelnde Giguen —, auf einige, der Orgel wie dem Klavier gemeinsam zukommende Vorläufer der altklassischen Quintfuge wie Fantasie (Ricercari), Präludien, ganz besonders aber auf Variationen von Tanz- und Volksliedern, andererseits aber auch auf manche instrumentalkolorierte Übertragungen von arrangierten Vokalsätzen. Also etwa dasselbe Bild, wie es die für mehrere Instrumente in Stimmen gedruckten großen Tanzsammlungen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts von Attaignant, Phalèse oder Susato zeichnen.

Die Werke der ersten Organistengeneration zeigen noch das der ganzen alten Musik eigentümliche Schwanken zwischen Orgel und Klavier.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ihre Choralbearbeitungen wird man daher der Orgel zuteilen. Neues geben diese in der echt instrumentalen, logisch weitergesponnenen und rhythmisch straffen Art ihrer Kontrapunktik und in der Neigung zu Variationen der Begleitstimmen über den Cantus firmus: die zugrunde liegende, unverändert bleibende Choralmelodie.

Bei aller Hochachtung vor diesen Choralbearbeitungen, — Leben bergen sie für uns nicht mehr. Was nun kann von dieser Virginalmusik zu neuem Leben auferstehen? Sicher manches ihrer Variationenkunst, sowie manche anmutigen Tanzstückchen daraus. Die Vorläufer der Bach-Händelschen Quintfuge, die Fantasieen, Ricercari usw., die auf der Belgo-Italiener Willaert und Buus' Schultern stehen, trotz ihres oft höchst interessanten polyphonen Stimmgewebes ganz gewiß nicht. Es fehlt ihnen das für uns notwendige Band einer inneren Einheit; lauter geistreiches, locker gefügtes Mosaik in den fugierten Durchführungen des Themas, dem abermals fugierten Auf und Ab der kontrapunktisch umspielenden Motive und Motivchen, doch kein Endeindruck. Um so klarer und liebenswürdiger aber sind ihre Tanz- und Variationenschöpfungen, überraschend durch ihre zum ersten Male echt klaviermäßige Gestaltung und die Fülle neuer, entwicklungsfähiger Züge. Die Liedvariationen stecken voll geistreichster und durch ihre Kühnheit, ihr keckes, unbekümmertes Zugreifen oft wahrhaft erfrischend kunstreichster Einzelheiten, die Tanzvariationen geben sich großzügig und von äußerem blendenden Glanz und lebendiger Rhythmik. Zunächst, wer freute sich nicht an den Tanz- und Liedthemen selbst! Welche durch die Jahrhunderte unberührt gebliebene Frische und Zartheit der Empfindung! Ein kleiner Kursus im altenglischen und altirischen Volkslied! Und eine Unerschöpflichkeit der umbildenden Phantasie in den Variationen ohnegleichen, dazu ein außerordentliches Geschick in der Erfüllung des künstlerischen Geheimnisses ihrer Wirkung: ihrer Anlage auf Gegensätze. Das Lied meist aus zwei jedesmal wiederholten Teilen bestehend, die Tanzformen gern länger gedehnt, meist dreiteilig und im melodischen Bogen weitergespannt. In den Variationen liegt der Tummelplatz aller Künste der Detailmalerei. Begleitende und hingeworfene, festgehaltene und nur einmal auftauchende Nebenmotive und -motivchen, bald in beiden, bald in der rechten, bald in der linken Hand, die Melodie bald unversehrt in der Rechten oder Linken, bald in perlende Figurationen oder fugierte rhythmische Umbildungen aufgelöst, gelegentlich auch einmal über der lediglich festgehaltenen harmonischen Grundlage melodisch ganz und gar verflüchtigt, wie so oft bei Schumann innerlich „hinzuzusingen". Steigerung aller Ausdrucksmittel an Melodik, Rhythmik und Harmonik bis zum höchsten Glanz dagegen in den Tanzvariationen und stete Dehnung der Form. Oft ein an Regersche Fugen erinnerndes Herauswachsen des ganzen Variationensegens

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

aus unscheinbarsten gedanklichen Keimen. Der alte Vorläufer von Grieg's „Klokkeklang" und Liapunoffs „Carillon", Byrd's „Glocken", wie dröhnen sie in immer gewaltigerer Schwellung in ihrem, durch groß und poetisch gedachte monotone Klangfärbung schließlich aufreizenden luftigen Sang! Oder Tomkins' Wiegenlied-Variationen, wer sieht ihrem, auf ein paar simplen Terzenfolgen gegründeten Keime die folgende reiche Entwickelung an? Das Thema bald oben, bald in der Tiefe, ein ungebundenes Schaffen, Bilden und Modeln mit aller Art motivischen oder thematischen Materials, eine immer Neues gebärende Phantasie, eine naive Freude am Umformen, Neuformen und Spielen, das alles guckt gar erfreulich aus der alten Virginalmusik heraus; auch die Kunst der Stimmung ist ihr, wie wir gelegentlich bemerken können, nicht mehr fremd.

Ebenso frisch packen sie die Frage: Kann die Musik darstellen? an. Die alte Virginalmusik ist die älteste Programmusik auf instrumentalem Gebiete. Byrd's „Glocken" berührten wir schon. John Bull's „The King's Hunting Jigg", vielleicht das noch heute bekannteste und jedenfalls prächtige Stück dieser Musik, malt uns königliche Jagdfreuden. Eine Phantasie Munday's schildert uns einen Sommertag: blauen Sonnenschein, Gewitter mit artigem Blitz und Donner und einen erquickenden Sonnenuntergang nach dem für unsere modernen Ohren überaus harmlos verlaufenden Austoben des Wetters. Martin Peerson zaubert uns wieder das Rieseln und Fallen der Blätter im Herbst in einem kleinen Tonbildchen („The Fall of the Leafe") vor Augen.

Die Spieltechnik dieser Virginalmusik geht durchweg vom Klavier aus. Darauf weist ihr Tonsatz — nachschlagende Akkordgriffe, Tonwiederholungen, Akkord- oder Intervallbrechungen aller Art, perlende Skalen, klaviermäßige technische Formen, klavieristischer Wohlklang. Darauf auch ihre Vielstimmigkeit — frei, meist nur scheinbar, die Stimmenzahl nicht streng festhaltend, sondern oft neue Stimmen im Verlauf des Stückes hinzuziehend oder wieder abstoßend.

Auch in der Chromatik, der „Färbung" des Ausdrucks gesteigerter seelischer Empfindung durch Halb- und Vierteltöne, verleugnet die altenglische Virginalmusik ihren instrumentalen Charakter nicht. Die Kühnheit, mit der ihre Komponisten sie anwenden, ist erstaunlich. John Bull's „Phantasie über das Hexachord" die sechs Töne der Dur-Skala, ist der erste energische Vorstoß einer Verpflanzung der Chromatik in die Klaviermusik als eines hervorragenden Mittels zur Steigerung und Vertiefung seelischen Ausdrucks, wie es die italienischen Madrigalkomponisten des 16. Jahrhunderts von Willaert an bis auf die „Chromatiker" Vicentino, da Rore, Zarlino und Gesualdo da Venosa längst erkannt und praktisch bewußt angewandt hatten.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auch in dem aus Italien stammenden, aber hier zum ersten Male auf das Klavier übertragenen konzertierenden Spiel auf zwei Virginalen, das durch ein Stück Farnaby's überliefert ist, bieten uns die englischen Virginalisten Überraschendes. Weniger Überraschendes in ihrem für uns natürlich nicht mehr maßgebenden oder möglichen Fingersatze, der nach den spärlichen Überlieferungen — die holde Miß auf dem „Parthenia"-Titelkupfer muß vieles ersetzen — noch ganz den älteren Anschauungen eines Merulo oder Diruta, des Verfassers des „Transsilvano", der ältesten Klavierschule, huldigt, doch in bescheidenerem Maße schon den Däumling und Ringfinger heranzieht und den noch heute üblichen Fingerwechsel auf einer Taste bei Tonwiederholungen vorschreibt.

Was lebt nun noch von dieser Kunst, was sollen wir, musikliebend wie wir nun einmal sind, nicht versäumen, kennen zu lernen? Wir wollen ehrlich sein, die Maske aller und jeder musikalischen Renaissanceheuchelei, die am liebsten Ockenheims Messen wieder in die Kirche eingeführt wissen möchte, einmal beiseite legen und antworten: durchaus nicht viel. Wir freuen uns verständnisvoll der reizenden, taufrischen Volkslied- und Tanzthemen, wir verlieren aber meist gar bald in den Variationen den Boden unter den Füßen, weil diese Musik uns harmonisch durch ihre dienende Stellung zu den Kirchentonarten wie so vieles aus dem 16. und 17. Jahrhundert fremd geworden ist und geistig keinem seelischen Bedürfnis mehr entspricht. Wir müssen uns meist erst ganz allmählich in diese Klänge hineinhören, und das Fehlen des Wortes erschwert uns das noch beträchtlich. Ebenso die fein und leicht dahinschwebende, das Filigran durchbrochenen Tonsatzes liebende Rhythmik älterer Musik, der häufige Wechsel zwischen Zwei- und Dreitaktigkeit, die Kunst motivischer Goldschmiedearbeit. Wir wollen uns darüber, daß z. B. vereinzelte Pianisten wie Rudolph Zwintscher verdienstvoller Weise einige Virginalstücke in ihre, ach, meist so gleichförmigen und öden Konzertprogramme aufnahmen, nicht täuschen, daß die altenglische Virginalmusik am besten im stillen Kämmerlein studiert und liebevoll behandelt sein will. Sie ist heute eine Kost für musikalische Feinschmecker, für stille feine Musikseelen, die in zarten Tönen verklungener Königinnenherrlichkeit so zu lesen verstehen, wie Freunde und Kenner der bildenden Künste in den Bildern vlämischer Frührenaissance: der Breughel, der van Eyck, van der Goes, der Landschafter Joachim Patinir, Bles oder Paul Bril, in denen der Sinn für landschaftliche Stimmung, für Poesie und Farbe ja immer erstaunlicher durchbricht, der Übergang von charakteristisch erfaßten Heiligenbildern zu stilisierten heroischen Landschaften oder zur realistischen Dorf- und Bauernszene sich vollzieht. Für die große Menge ist die altenglische Virginalmusik nun einmal tot. Tot wie alles nicht durch eine in unge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wöhnlichstem Maße wie bei Bach, Händel und wenigen anderen altklassischen Großmeistern ihr innewohnende geistige Bedeutung die Jahrhunderte Überdauernde. Auch Maitland-Squire's Gesamtausgabe des „Fitzwilliam Virginal-Book" (1899, 2 Bände), auch Rimbault und Farrenc mit mangelhaftem teilweisen bzw. völligen Neudruck der „Parthenia", geschweige denn die paar verstreuten Proben in älteren Musikgeschichten (Hawkins, Burney, Busby-Michaelis) oder ebenso mangelhafte ältere Anthologieen alter Klaviermusik (Pauer, Alte Klaviermusik, II; Weitzmann, Originalausgabe der „Geschichte des Klavierspiels") werden da wenig helfen können.

Den gewichtigsten Hinderungsgrund einer restlosen Wiederauferstehung dieser Musik bildet aber das Instrument selber, für das sie geschrieben wurde. Virginal und moderner Flügel oder Pianino: welch' gähnende Kluft klanglicher Verschiedenheit! Die alten Originalinstrumente, ohne deren Anwendung wir eben ein klanglich gänzlich verändertes und völlig schiefes, stilloses Bild wie von der alten Musik, so auch namentlich von der alten Klaviermusik erhalten, sind tot, oder für die große Menge von Musikern und Musikfreunden nicht mehr verfügbar. Virginalmusik auf dem Flügel — Sammetbreughel oder Matthias Grunewald im Rahmen van de Veldes oder auf einer Etagère Riemerschmids oder Pankoks, ein stilloses Unding! Virginalmusik im Konzert — ein Bauernbildchen des Teniers oder eine Architektur des alten Steenwijk in massivem goldenen Rahmen unter einer elektrischen Birne in ein gewaltig geräumiges Foyer gehängt, ein Unsinn! Praktische Ausgaben alter Musik, die die alte Vorlage aus nachschaffender Phantasie neu zu beleben wissen, tun uns da not![1])

Mit der altenglischen Virginalmusik steht's nicht anders. Ich kann Maitland-Squire's Auswahl aus dem „Fitzwilliam Virginal-Book" (Breitkopf & Härtel, 2 Hefte) wohl als bequemstes Hilfsmittel einer raschen und nur das Wesentlichste berücksichtigenden Einführung in die erste Blütezeit selbständiger Klaviermusik empfehlen, nicht aber als eine, in allem geglückte Wiederbelebung der gewählten Werke. Hier bleibt auch dem Musikfreund die Pflicht, die Dynamik im einzelnen einzuzeichnen und sich über die Ausführung der Verzierungen Rechenschaft zu geben, denn lange Strecken hindurch wird er gerade über den ersten Punkt völlig im Stich gelassen.

An der epochemachenden kunstgeschichtlichen Bedeutung der altenglischen Virginalmusik wird durch die Stellung der Gegenwart zur Lebensfähigkeit ihrer Schöpfungen ja nun freilich nichts geändert.

[1]) Der Verfasser dieser Studie hat zwei Hauptstücke von Bull und Byrd in diesem Sinne in seine „Alten Meister des Klavierspiels" (Edition Peters No. 3173) aufgenommen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wir stehen heute staunend vor einer Blütezeit der Instrumentalmusik, die England aus völlig eigener Kraft geschaffen hat. Wohl entsproß das englische Madrigal dem italienischen, wohl tragen die Anwendung der Chromatik, des Spiels auf zwei Klavieren, der Programmusik, manche formelle Eigentümlichkeiten der „Phantasie" in der Virginalmusik italienische Züge, — allein all' dies können wir erst in sie eindringen sehen, als die Zeit der Reife für die Virginalmusik bereits erreicht ist. Sie ist vielmehr im allgemeinen so englisch wie etwa die Kunst des größten vorhändelschen Komponisten im 17. Jahrhundert, Henry Purcells, trotz aller ihrer italienischen oder französischen Züge. Nirgends gab's ein ähnliches Vorbild für die Virginalmusik, und die geographische „splendid isolation" Old-Englands, die zu damaligen Zeiten natürlich noch weit mehr wie heute ins Gewicht fiel, tat ein Übriges, um es in der weiteren Entwickelung dieser Instrumentalmusik ganz auf sich selbst zu stellen.

So gelangte nur einiges dieser Virginalmusik aufs Festland. Erst um 1600 wurde es der drohenden politischen und religiösen Umwälzungen halber anders. Man war unzufrieden und seiner Glaubensübungen nicht mehr sicher, der Boden für die Pflege der schönen Künste begann zu wanken, und die altenglischen Musici und Komponisten, so keine Puritaner werden wollten, wanderten aus. Das nächstliegende Ziel war Flandern und die Niederlande. Peter Philips fand, da auch er den katholischen Glauben nicht abschwören wollte, eine zweite Heimat in Béthune (Flandern), Antwerpen und Soignies, John Bull in Brüssel und Antwerpen. Man empfing die Meister mit Freuden und kam ihrer Kunst mit Verständnis entgegen. In diesem alten reichen Kulturlande lebte das Beste ihrer Bestrebungen weiter fort, und in den Lied- und Tanzvariationen des größten altniederländischen Meisters Jan Pieter Sweelinck (1562—1621), in seiner großen Schule, die er aus Niederländern und Norddeutschen um sich scharte, feierten, vielleicht durch persönliche Beziehungen der drei in den Niederlanden ansässigen Meister angeregt, die charakteristischesten und schönsten Eigenschaften der altenglischen Virginalmusik eine Wiederauferstehung. Überall, bei Sweelinck und seinen direkten Schülern wie bei dem ungefähr gleichaltrigen Pieter Cornet heißt es bei den Variationen: ich glaube an Italien in der Form, an England im Tonsatze.

So lebten die großen Traditionen altenglischer Virginalmusik sofort nach ihrem gewaltsamen Abbruch in der Heimat im benachbarten Flandern und den Niederlanden wieder auf, verbreiteten sich von da über den ganzen Kontinent und gewannen, des Heraklitischen Fließens aller Dinge eingedenk, bestimmenden Einfluß auf die weitere Entwickelung kontinentaler Kunst. Die Mission der altenglischen Virginalmusik war erfüllt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DER FÜNFTE MUSIKPÄDAGOGISCHE KONGRESS

(9. bis 12. April in Berlin)

von Hugo Rasch-Berlin



ieder sah der Plenarsitzungssaal des Reichstags die Mitglieder des M. P. V. und seine Gäste sich zum Kongreß versammeln. Wie auf politischem Gebiet die Mitarbeit der Frauen meist als ein Zeichen fortschrittlicher Gesinnung zu betrachten ist, so stand auch der Kongreß unter diesem Zeichen. Die Zahl der Teilnehmerinnen scheint in stetem Wachsen begriffen, und durch manche der Debatten wehte ein köstlich frischer Wind. Gleich eine der ersten Rednerinnen, Frl. Cornelie van Zanten, sprach zu dem Thema „Einfluß des modernen Lebens auf die Gesangskunst" in meisterhafter Rede frohen Zukunftsgedanken das Wort und plädierte für das Hand-in-Hand-Gehen von Wissenschaft und Kunst. Vor ihr hatte Redakteur Hans Schaub über die sozialen Mißstände im Musiklehrberuf gesprochen und dabei recht traurige Facta erwähnt, die eines bitteren Humors freilich nicht entbehren, z. B. Inserate von Instrumentenhandlungen, die zu dem gekauften Objekt gleich den Lehrer gratis mitliefern, oder Ankündigungen von Konservatorien, die für 3 Mk. monatlich die Bekanntschaft mit Frau Musika vermitteln, und ähnliches mehr. Herr Schaub erblickt eine Möglichkeit zur Gesundung in staatlichen Prüfungen, Reifezeugnis und Befähigungsnachweis für das Lehramt. Oberstabsarzt Dr. Barth empfahl in längerer Rede an der Hand von theoretisch einwandfreien Zeichnungen bewußtes Tiefstellen des Kehlkopfes beim Singen, mit welchem Rat er sich jedoch bei ernsten Praktikern wenig Freunde erwerben dürfte. In diesem Sinne entgegnete ihm denn auch Dr. Katzenstein als erster Diskussor des Themas, das lautete: „Die wissenschaftlichen Grundlagen des sogenannten Tonansatzes". Der Nachmittag war, nachdem Frl. Sprengel ein sehr klares Referat zugunsten der Pensionsanstalt erstattet hatte, der Erörterung klaviertechnischer Fragen gewidmet. Auch hier gab es nach der weder rhetorisch noch inhaltlich bedeutenden Rede von Musikdirektor Zuschneid (Mannheim) über alte und neue Klaviertechnik eine temperamentvolle Diskussion, die zur Folge hatte, daß am nächsten Mittag bei Ibach noch verschiedene Demonstrationen am Klavier stattfanden, wobei die Leistungen des zwölfjährigen Schülers von Frl. Leidig (Methode Bandmann) und die von Frl. Mary Wurm (Methode Caland) am überzeugendsten ausfielen. (Die Vorführungen dieser Methode scheinen übrigens neuerdings für manche Gemüter etwas Aufreizendes zu haben. So gehört die Art und Weise, wie z. B. Mr. Horace Clark am vergangenen Sonntag [30. April] Frl. Mary Wurm während ihres demselben Thema gewidmeten Vortrages im Bechsteinsaal brüskierte, mit zu dem Außergewöhnlichsten, das ich in einem Konzertsaal je erlebt.)

Der zweite Tag brachte zunächst eine Rede von Hochschullehrer Paul (Dresden), in der dieser die Forderung akademischer Bildung der an Hochschulen unterrichtenden Lehrer aufstellte. Ich möchte es dahingestellt sein lassen, ob diese Bildung

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(bekanntlich ein ziemlich engumgrenzter Begriff) uns den Weg nach Monsalvat weist. Musik ist nun doch einmal Kunst, und die fragt nichts nach solchen zünftlerischen Surrogaten. Ein Blick auf die Verhältnisse in den bildenden Künsten dürfte die Vermutung bestätigen, daß diese vielfach so überschätzte akademische Bildung mit der Fähigkeit, eine Kunst zu lehren, eigentlich gar nichts zu tun hat. Mitten ins Schwarze jedoch traf der Redner mit der Forderung von Musikordinariaten und dem Hinweis auf die offizielle Vernachlässigung der Musikwissenschaft sowie die beschämende Tatsache, daß z. B. ein Mann wie Riemann noch immer nicht annähernd nach Verdienst gewürdigt wird. Der folgende Vortrag, gehalten von H. Davidsohn (Danzig), hatte zum Thema: „Methodik des Violinspiels auf der Basis der physiologischen Untersuchungen Dr. Steinhausens". An einem seiner Schüler zeigte der Referent die so wichtigen passiven Übungen. Sodann wurden noch technische Probleme gestreift, wie Lagenspiel, Fingersatz und die chromatische Skala. Reicher Beifall lohnte den Redner. Mit Recht; ich denke, die Physiologen werden uns noch viel zu sagen haben auf allen Gebieten der ausübenden Musik. Sodann berichtete Prof. Hermann Gutzmann von interessanten Versuchen zur Lösung des Problems der Resonanz der Sprachräume und stellte bei dieser Gelegenheit in klarer Weise auch den Unterschied zwischen Resonanz und Vibration fest. Auch kann er sich nicht für die Idee des sogenannten Anschlages des Tonstrahles (!) am harten Gaumen, wie ihn der gestrige Redner aufgezeichnet hatte, erwärmen. Noch weniger der folgende Redner, Dr. Katzenstein, der auch bei dieser Gelegenheit für die automatische Kehlkopfstellung bei möglichster Entspannung des Zäpfchens eintritt. Mit ganz besonderem Nachdruck wendet er sich gegen das Überschreiten des Stimmumfangs bei Schulliedern, das bei den zarten Kinderstimmen tatsächlich Verheerungen anrichtet. Den Nachmittag des zweiten Tages füllten wiederum Gesangsdebatten. In einer Kommissionssitzung berichtete Dr. Hermann Wetzel über die Bestrebungen zur Vereinheitlichung der Phrasierung. Im Anschluß daran soll eine Kommission die weiteren Vorarbeiten auf sich nehmen. (Da wird's wohl manchmal etwas heiß hergehen.)

Den Reigen des dritten Verhandlungstages eröffnet Seminarmusiklehrer Anton Penkert (Hamburg), der sich in nicht des Witzes barer Rede gegen die Schundliteratur wendet und zu ihrer Bekämpfung Verleger und Kritik aufruft. Außer einem gehaltvollen Vortrage Dr. Paul Marsops über Volksbibliotheken förderten die Besprechungen vorläufig keine wesentlich neuen Ergebnisse zutage. Der Nachmittag im Plenum war abermals dem Gebiete des Gesangs gewidmet. Aus der Fülle der Vorträge kristallisierte sich der von Frl. Hoffmann (Hamburg) über Resultate ihrer hygienischen Sprechmethode heraus, für deren augenfälligen Wert vorgeführte Schülerinnen einen „sprechenden" Beweis lieferten. Gegen 7 Uhr schloß der Präsident Prof. Kulenkampff offiziell den Kongreß, als dessen wertvoller Appendix noch die Demonstrationen im Künstlerhaus zu gelten haben, wobei die Herren Gutzmann und Katzenstein noch Photographieen gesungener Vokale und die Herren Dr. Neitzel und Eichberg die Strahlen- resp. Olbrichklaviatur vorführten.

Wenn auch manche der Kongreßreden außer dem Sprecher und seinem nächsten Anhang niemand sonderlich Freude gemacht haben mögen, wenn auch das Lehrerhafte (vergessen wir doch nicht das Wort Musik vor „pädagogischer Kongreß") etwas stark dominierte, so bleibt als Rückstand doch eine reiche Fülle von Anregungen, die zu nützen Sache der Teilnehmer sein wird.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin) 1910, No. 33 bis 39. — No. 33/34. „Konzertglossen." Von Felix Stoessinger. Erwägungen über die Gesichtspunkte, unter denen ein wirksames und nützliches Programm zusammengestellt werden solle. — „Andante religioso." Zeitgemäße Glossen zur Kirchenmusik. Von R. Tobias. „Dem zeitgenössischen Tondichter mangelt das Organ, um transzendentalen Dingen Interesse abzugewinnen, besonders aber kann er keinen zeitgemäßen Inhalt für die traditionellen Formen der Kirchenmusik finden. Das tritt sehr auffallend gerade in der Auswahl der komponierten Texte zutage." Verfasser will, daß man der Produktion frisches Blut zuführe, „sei es durch Zugrundelegung zeitgemäßer Tendenzen, sei es durch persönlichen, subjektiven Einschlag lebendiger religiöser Gefühle —, dann erst hat die kirchliche Tonkunst etwas zu sagen". — No. 36. „Künstlerische Anschauung." Lose Blätter von Johannes Conze. Ein Potpourri von Bemerkungen und Glossen zum Kunstwerk und Kunstleben. Fortsetzung in No. 37. — „Die italienische Gesangsmethode." Von Richard Hähn. — „Wider die Schundmusik." Von Otto R. Hübner. Autor macht die heutigen Tonsetzer für das Übergreifen schlechter Musik verantwortlich aus dem Grunde, weil diese die einfache Liedform, die dem Volke taugt, vernachlässigen. (Das Symptom des Überhandnehmens schlechter Musik liegt wohl eher in der Verschlechterung des Geschmacks der Massen, ein Umstand, dem Verleger und Autoren in „echter Begeisterung" Vorschub leisten.) — No. 37. „Die musikalische Ausbildung des Bühnensängers." Von Friedrich Schwabe. Bemängelung in der allgemeinen Bildung des Darstellers: „Der heutige Bühnensänger beiderlei Geschlechts ist im Durchschnitt ein Dilettant, der sich im Singen geübt und durch Routine einige technische Fähigkeiten angeeignet hat; formale Kentnisse der Musik, ‚seiner Kunst', gehen ihm nahezu völlig ab." — No. 38. „Aus der Werkstatt des Künstlers." Von Leopold Schmidl. Zur Theorie und Praxis des „Übens". Fortsetzung in No. 39 und 40. — „Michelangelo und Beethoven." Eine Parallele von Gustav Ernest. — „Ein musikpädagogischer Versuch." Von Katharina Schurzmann. Verfasserin kam auf Grund von Beobachtungen auf den Gedanken, daß zwecks besseren Verständnisses eines einzuübenden Stückes „bestimmte Vorstellungen und Bilder notwendig seien, um das Interesse des spielenden Kindes derart anzuregen, daß die Plastik der musikalischen Phrase greifbar hervortritt, und daß gesangvolle Sätze erst dann eine sinnvolle Wiedergabe finden, wenn die Töne an das Wort gebunden sind" Einzelne hübsche Gedichtchen illustrieren diese Versuche in anregender Weise. — „Gustav Mahlers Achte Symphonie." Kritik der Uraufführung dieses Werkes am 12. September 1910 in München. Von Paul Ehlers. — „Franz Xaver Haberl †." Von Johannes Conze. — No. 39. „Der Rosenkavalier." Darstellung der Verhandlungen über die Aufführung des Werkes an der Dresdener Hofbühne. Von Richard Strauß. — „Karl Klindworth." Zu seinem 80. Geburtstage. Von José Vianna da Motta. — „Gustav Mahler und seine Achte Symphonie." Eine kritische Erwiderung von Robert Holtzmann. Verfasser tritt der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ehlersschen Kritik (siehe diese in No. 38), die die Symphonie als „nichtig“ und „unsagbar oberflächlich“ hält und vom schädlichsten Rasseninstinkt diktiert zu sein scheint, auf das entschiedenste entgegen und weist auf das Bedenkliche von Urteilssprüchen hin, die nicht auf gerechte Würdigung der Individualität des Komponisten gehörige Rücksicht walten lassen. — No. 41. „Felix Draeseke.“ Zu seinem 75. Geburtstage. Von Eduard Reuß. — „Berliner Operntheater.“ Von Paul Bekker. Autor untersucht die Frage, unter welchen Bedingungen ein zweites Opernhaus in Berlin mit Aussicht auf Erfolg bestehen könne. Antwort: „indem es sich nicht als Wagnerbühne konstituiert, sondern die Fehler der Unternehmungen im ‚Theater des Westens‘ wie der ‚Komischen Oper‘ klug vermeidend, sich den Zuspruch derjenigen Bürgerkreise zu erwerben strebt, denen das Opernhaus zu teuer, das bisher daneben Gebotene aber zu schlecht ist. Wir brauchen ein Opernhaus, das für die musikverständigen Kreise des Mittelstandes ungefähr dieselbe Bedeutung gewinnen könnte, wie sie auf dem Gebiet des Schauspiels das Schiller-Theater schon seit Jahren hat.“ — „Der Trust der Komponisten.“ Von L. Andro. Zur Auflehnung einzelner moderner Tonsetzer gegen die Willkür verschiedener Bühnenleiter und Philippika gegen die Repertoiremache und die Trägheitsmomente im Theaterbetriebe. So sagt Julius Bittner: „Wir verlangen vom Theater, daß es sich seiner Kulturmission besinne, daß es dem Denker gebe, was des Denkers ist; daß es sich nicht mit dem Publikum begnüge, das es hat, sondern dieses Publikum aus der Welt des eitlen Ohrenklingklangs hinaufführe und belehre, daß die Ohren am Kopfe sitzen und das Hirn auch teilhaben sollte an dem, was da auf der modernen ‚rostra‘ vorgeht.“ — „Zum Rassenproblem in der Musik.“ Eine Erwiderung auf Robert Holtzmanns Aufsatz in No. 39. Von Paul Ehlers. Fortsetzung in No. 42/43. Verfasser betont darin nachdrücklich die bereits früher ausgesprochene Maxime von der Rolle, die die Rasse in der Kunst überhaupt, besonders in der Musik spiele und stützt sich zur Bekräftigung auf eine Bemerkung Edgar Istel's, die in dessen Mahlers „Achte“ behandelndem „Führer“ (Schlesinger, Berlin) enthalten ist.

KUNSTWART (München) 1909, No. 16. „Josef Haydn.“ Von Hermann v. d. Pfordten. Huldigung zum 100. Todestage des Meisters. Verfasser hofft, daß die Gesamtausgabe seiner Werke erst den ganzen Reichtum dieses Meisters offenbaren wird. Es wird auf dessen großen Einfluß auf Mozart hingewiesen und eine Parallele zwischen beiden gezogen. Die Formel Haydn, Mozart, Beethoven ist nur chronologisch richtig. Haydn steht z. B. in seinen Adagios näher zu Beethoven, als Mozart, auch ist das Epitheton „Papa“ nicht gut am Platze, wenn man sein Leben genau kennt. „Er hat es sehr ernst genommen mit dem künstlerischen Schaffen. Auch seine tiefe, echte, warme Religiosität wäre mit Oberflächlichkeit und Gedankenlosigkeit unvereinbar. Von seinem edeln, reinen Herzen zeugt herrlich seine neidlose Liebe zu Mozart. Tobende Leidenschaftlichkeit lag ihm fern, griesgrämige Laune nicht minder. Helle Daseinsfreude, dankbares Genießen, bescheidenes Auftreten, alles stimmt vorzüglich zusammen beim Menschen wie beim Künstler.“ — No. 23. „Liliencron und die Musik.“ Von Richard Batka. Verfasser bemerkt, daß Liliencron, der gefeiertste, gelesenste Lyriker unsrer Zeit, keinen Komponisten gefunden habe, dessen künstlerisches Wesen sich mit dem des Dichters völlig deckte; obschon seine Verse der Vertonung sehr entgegenkommen und manch' bedeutender Tonsetzer sich ihrer als textlicher Unterlage bedient hat. Auffällig ist, daß Hugo Wolf, mit Liliencron befreundet, kein einziges seiner Gedichte in Musik gesetzt hat. Zu den bedeutendsten Vertonungen gehören neben Brahms'

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

herrlichem „Auf einem Kirchhof“ die Kompositionen Hans Pfitzner's. — No. 24. „Aus Carl Maria von Webers Schriften.“ (Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin.) Besprechung von Hermann von der Pfordten. — No. 25. „Zur Naturgeschichte des Volksliedes.“ Ein Essay. Von Richard Batka.

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (Berlin), 21. Februar 1911. Im „Alto Adige“ liest man: Am 13. Februar waren 28 Jahre verflossen seit dem Tage, an dem Richard Wagner in Venedig gestorben ist, und man erinnert sich in der Lagunenstadt noch heute mit Dankbarkeit an die aufrichtige Bewunderung, die er für Rossini, Italiens Stolz, hegte. Als er im September 1882 in seinem Hause zu Ehren seiner Gattin ein Konzert gab, improvisierte er bei der Verabschiedung der Gäste auf dem Klavier das „Buona sera, miei signori“ aus dem „Barbier von Sevilla“. Ein andermal bat er den Kapellmeister Calascione, der auf dem San Marco-Platze ein Konzert der Stadtkapelle dirigierte, die Ouvertüre zur „Diebischen Elster“ zu spielen. Der Kapellmeister, der ihn nicht kannte, antwortete etwas unhöflich, daß er das Programm nicht ändern dürfe; als er dann aber von andern vernahm, wer der Mann, der die „Diebische Elster“ zu hören verlangte, wäre, ließ er rasch die Partitur holen und erntete dann mit dem zündenden Vortrag der Ouvertüre stürmischen Beifall, zu dem Wagner das Signal gab. Auf dem San Marco-Platze war es auch, wo Wagner bald darauf einen Herzkrampfanfall erlitt, kurz nachdem die letzten Töne einer von Calascione niedergeschriebenen „Lohengrin“-Transkription verklungen waren. Nachdem er sich im Café Lavena, wohin er gebracht worden war, von seinem Anfall erholt hatte, ließ er dem Kapellmeister Calascione sagen, daß er ihn am nächsten Tage sprechen möchte; Calascione kam auch, und Wagner spendete ihm ein warmes Lob für die „Lohengrin“-Paraphrase. Wagner pflegte in Venedig nur selten zu Fuß zu gehen: die weichen Kissen der Gondel hatten ihn ganz verwöhnt. Sein treuer Gondolier Luigi Trevisan, genannt Ganasseta, war der, der am 13. Februar 1883 seine letzten Worte hörte. „Luigi“, sagte Wagner zu ihm, „halt die Gondel bereit, wir wollen um 4 Uhr eine Fahrt machen.“ Als Ganasseta etwas erwiderte, sagte der Meister: „Du hast recht, Luigi, du hast recht.“ Wenige Augenblicke später brach er in seinem Zimmer im Palazzo Vendramin zusammen: ein Herzschlag hatte seinem Leben ein Ende gemacht.

NEUE FREIE PRESSE (Wien), 12. Februar 1911. „Das Schubert-Wirtshaus.“ „Einer denkwürdigen Stätte altwienerischen Frohsinns muß heute der Nachruf gehalten werden. Das uralte Wirtshaus ‚Zum roten Kreuz‘ in der Nußdorfer Straße, dicht neben dem Geburtshause Schuberts, eines der ältesten Häuser Wiens — die mächtigen Akazienbäume im Garten deuten auf ein Alter von einigen Jahrhunderten — soll jetzt demoliert werden. Denkt man an die liebenswürdig-schlichte Persönlichkeit Schuberts, dessen Kunst immer lebendiger grünt, so steht einem die anmutige Geselligkeit jenes alten Wien der zwanziger Jahre des vorigen Säkulums vor Augen. Es ist ein niedriges, altbehagliches Häuschen mit kleinen Fenstern und einem weitläufigen Hof. Wir betreten die behaglich eingeräucherte Stube, gehen dann, nicht ohne ein ehrfürchtiges Gefühl, in den winterlichen Garten hinüber, zu den alten Akazien. An den mächtigsten in einem verträumten Winkel sieht man noch in der Rinde des Baumes die Spuren der Haken, an denen die Mäntel Schuberts und seiner Freunde hingen. Wir steigen auch zur Kegelbahn hinab, ein weitläufiges, damals von Windlichtern und Öllämpchen erhelltes Kellergewölbe. Und wir marschieren heherzt in den Keller selbst, aus dem gewiß mancher gute Tropfen dem immer durstigen Künstler geholt worden war. Ein abenteuerlicher Raum, wie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kaum ein anderer zum weltvergessenen Zechen ladend, an Auerbachs Keller gemahnend. Hier mag man sich Schubert denken, ausruhend von den Sorgen und Enttäuschungen des Tages, neuen Klängen nachsinnend. Und die mächtigen Töne der ‚Nacht' brausen jetzt durch den geisterhaften Raum ..."

BADISCHER GENERAL-ANZEIGER (Mannheim), 18. Februar 1911. „Über die Empfindlichkeit hoher Töne" spricht Dr. S. T. Störungen des inneren Ohres sind oft die Einwirkungen solcher Töne. Dies geht aus Untersuchungen eines Japaners U. Yoshii hervor, die er an Meerschweinchen anstellte. Mit Trillerpfeifen, Sirenen, Bezold-Pfeifen (Höhe c^5 und h^4) usw. wurden die Tiere 30 bis 120 mal angeblasen. Die mikroskopische Untersuchung des Gehörganges bot daraufhin ein unverändertes Aussehen dar. Dagegen wurden in der Schnecke, die das Endorgan der Hörnerven als auf einer Membran aufsitzende Epithelzellen enthält, krankhafte Prozesse gefunden. Und zwar saßen diese an verschiedenen Stellen der Membran in den drei Windungen der Schnecke. Je höher der Ton war, um so niedriger lag die Veränderung auf der Schneckentreppe. Sie war um so stärker, je intensiver der akustische Reiz war. Diese Befunde sind deswegen bedeutungsvoll, weil sie die viel diskutierte Helmholtzsche Resonanztheorie bestätigen. Helmholtz glaubte nämlich in der Endausbreitung des Hörnervs in der Schnecke, dem sogenannten Cortischen Organ, eine Klaviatur sehen zu dürfen, deren einzelne Tasten — hier Härchen — auf einen bestimmten Ton abgestimmt wären und diesen resonierten, wenn Schallwellen von seiner Frequenz ihn erreichten.

HAMBURGISCHER CORRESPONDENT (Hamburg), 29. August 1910. Anonymer Aufsatz betreffend die psychologischen Wirkungen, die bei einigen „visuell veranlagten" Personen das Hören guter Musik im Gefolge hat. So berichtet der „Türmer", daß Heine bei den Klängen der Musik oft ganze musikalisch-dramatische Szenen geistig erlebte, daß, wie Chr. Ruths in seinem Werke über Musikphantome (Experimental-Untersuchungen über Musikphantome. Darmstadt 1898) berichtet, ganz charakteristische Vorstellungen beim Anhören verschiedener Kompositionen bei Versuchspersonen sich einstellten. Die Musik wirkt da ähnlich wie gewisse Narkotika, die die Phantasietätigkeit in Bewegung setzen und halb unbewußte Gefühle und Gedanken zu lebhaften Träumen gestalten. Hierfür werden die Äußerungen hervorragender Dichter (Otto Ludwig, Schiller, Hebbel, Kleist, Grillparzer) ins Treffen geführt. Auch ist hierher das merkwürdige Phänomen der Farbenparallelen als Ausdeutung bzw. Begleitungserscheinung gewisser Harmonieen und Musikstücke zu setzen. So verlangte Liszt einmal, das Orchester solle an einer Stelle mehr violett als rot spielen; auch besonders an Schumann wäre hierbei zu erinnern. Die Serpentintänzerin Loie Fuller hatte die Idee, jeweilige Farbentöne der Musik durch entsprechende Beleuchtungswerte bei ihren Tänzen zu begleiten, natürlich in der Annahme, daß jeder einzelne im Publikum das gleiche Gefühl bei der Bewertung aller musikalischen Farben haben müsse wie sie selbst. Ein bekannter Schweizer Professor glaubte beim unvermittelten Eintritt des strahlenden C-dur im Finale der c-moll Symphonie von Beethoven die Augen schließen zu müssen, so blendend empfand er das reine Weiß dieser plötzlich auftretenden Harmonie.

BERLINER TAGEBLATT (Berlin), 1. Januar 1911. „Berliner Konzertpublikum" von Ernst Kunwald. Charakterisierung der „populären" Konzerte und ihrer Programme. Nach interessanten Details über den Geschmack dieses Auditoriums, der in der Hauptsache konservativer Natur ist, heißt es zum Schlusse: „Nach aller

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fachleute Erfahrung aber gibt es nirgends eine Zuhörerschaft, die Verständnis, Feingefühl und Begeisterung für unsere Klassiker in höherem Maße besitzt, als gerade das Publikum der populären Symphoniekonzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters."

BERLINER TAGEBLATT (Zeitgeist) (Berlin), 6. Februar 1911. „Kulturpsychologisches zum ‚Rosenkavalier'". Von Iwan Bloch. Verfasser weist darauf hin, daß bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts das Auftreten einer Frau auf der Bühne unbekannt war. Frauenrollen in der Oper wurden von Männern dargestellt. Er erinnert an die Aufführungen in Oxford und Cambridge und an die Lauchstädter Spiele der Hallenser Studentenschaft, bei denen die weiblichen Rollen in Werken des Euripides, Menander und Plautus durch Hochschüler trefflich interpretiert wurden. Mit der Freigabe der Bühne für die Frauen begannen die Komponisten, sogar Männerpartieen für die weibliche Stimme zu setzen. Und weiter: die moderne Frauenbewertung bewirkte es, das, was früher als unschicklich galt, nunmehr als Norm zu statuieren und folgerichtig Männerrollen ausschließlich von Frauen besetzen zu lassen, wie es bereits in Japan der Fall ist.

FRANKFURTER ZEITUNG (Frankfurt a. M.), 8. März 1911. „Erinnerungen an Liszt und Wagner und an ihre Weimarer Zeit." Von S. Scheidemantel. Episoden aus den „Erinnerungen" des Weimarer Organisten A. W. Gottschalg (herausgegeben von Carl Alfred René, Verlag: Arthur Glaue-Berlin). Gottschalg war mit Liszt befreundet und hatte somit Gelegenheit, dem Meister und dessen Kreise näher treten zu dürfen.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG (Köln), 13. März 1911. „Die Pariser Tannhäuser-Aufführung vom 13. März 1861." Von K. Ant. Stehle. Die Erinnerung an die vor 50 Jahren stattgehabte Pariser Tannhäuser-Aufführung mit ihren skandalösen Nebenerscheinungen ruft ein lesenswerter Artikel wach. Nach einer Einleitung historischer Natur heißt es weiter: Der Tag der Tannhäuser-Premiere, jener 13. März 1861, war gekommen. Wagner saß in der Direktionsloge, und als er beim Beginn des Wartburgbildes eine unbestimmte Bewegung im Saale bemerkte, sagte er zum Direktor, der neben ihm saß: „Der Kaiser scheint jetzt gekommen zu sein." Das Kaiserpaar war aber längst in der Hofloge, die Bewegung unter den Zuhörern galt in Wirklichkeit der Einleitung des Skandals. Das Mailiedchen des Hirten, gewiß kein Anlaß zur Verstimmung, rief die ersten Pfiffe im Hause hervor. Es wurde wieder gepfiffen, als der Landgraf erschien. Und nun fingen auch die Jagdhunde an der Leine an, unruhig zu werden und gaben Laut — da brach das Gelächter los. In all dem Zischen, Schreien, Pfeifen und Toben ging Tannhäuser unter. Der deutsche Sänger Niemann, der unvergleichliche Tannhäuser, den Wagner für die Vorstellung hatte engagieren lassen, verlor in der Entrüstung alle Fassung und drohte mit geballter Faust in den Zuschauerraum. „Dummkopf, das geht ja nicht Sie an, sondern die Musik!" rief ihm ein befrackter Herr aus dem Parkett zu. Nicht einmal die Gegenwart des Kaisers und der Kaiserin hatte die Vandaleninstinkte der wüsten Fanatikerrotte aus dem Jockeiklub zu bändigen, den Sturm der Zischer zu verhindern vermocht. Die Fürstin Metternich machte Wagners Niederlage zu ihrer eigenen: bebend vor Entrüstung über den aristokratischen Kunstpöbel verließ sie noch vor Schluß der Vorstellung das Haus. Die tumultuarischen Szenen wiederholten sich bei den weiteren Aufführungen des Tannhäuser am 18. und 24. März, zu denen die Herren des Jockeiklubs, geführt vom Prinzen v. Sagan, mit silbernen Pfeifchen, auf denen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Inschrift Pour Tannhaeuser eingegraben war, und mit Jagdhörnern erschienen. Wagner wohnte der dritten Aufführung nicht mehr bei. Nach der letzten Aufführung zog er das Werk zurück. Die Frucht großer Mühen war vernichtet: Die Ausstattung hatte 100000 Franken gekostet, in nicht weniger als 164 Proben war die Aufführung vorbereitet worden, Wagner selbst aber hatte der Pariser Tannhäuser ein Jahr seiner Lebensarbeit gekostet. Und was hatte er gewonnen? 750 Franken als Gesamteinnahme. Auch die Kollegen Wagners, die französischen Tonsetzer, verhielten sich ablehnend — die einzige Ausnahme war Gounod. Er ahnte den Siegeslauf der Wagnerschen Musik, wenn er sich auch im Zwischenakte bei einer Kollegengruppe zu dem spöttelnden Witze zwang: „Diese Musik interessiert mich sehr — vom grammatikalischen Standpunkte aus." Auch Rossini begegnete ihm wenigstens mit kollegialischer Hochachtung. Nicht so Berlioz, der Wagners freundschaftliche Teilnahme nur mit Neid und Mißgunst lohnte und überhaupt infam an ihm gehandelt hat. Mit strahlender Miene flog er in den Zwischenakten durch die Wandelgänge und gab seiner Schadenfreude über Wagners Niederlage offen Ausdruck. In seinen „Briefen" schrieb er: „Wagner macht Ziegenböcke aus den Sängern, dem Orchester und dem Chor; er ist offenbar ein Narr. Man lachte über den schlechten musikalischen Stil, die Bocksprünge eines burlesken Orchesters und die Naivitäten einer Altoboe — die Scheußlichkeiten wurden ausgepfiffen."

BERLINER MORGENPOST (Berlin), 10. März 1911. Zitat eines Beethovenschen Briefes an den Komponisten Naegeli in Zürich. Aus der Kollektion Ganz, die am 14. März im Antiquariat Max Perl versteigert wurde:

„Baden b. Wien, d. 9. Septbr. 1824.

Mein sehr werther Freund! Ich theile Ihnen heute mit, daß ich vom Erzherzog Rudolph die Zusage erhalten, daß er mit Vergnügen subskribire auf Ihre Gedichte wegen Ihrer Verdienste, welche Sie sich um das Emporkommen der Musik erworben haben, und sechs Exemplare davon nähme." — Dann schreibt Beethoven schalkhaft weiter: „Ein Unbekannter subskribirt ebenfalls darauf — und das — bin ich —; da Sie mir aber die Ehre erzeigen, mein Panegyriker zu sein, darf ich wohl keineswegs mit meinem Namen erscheinen. Gern hätte ich mehr subskribirt, doch sind meine Umstände beschränkt; ich muß für meinen angenommenen Sohn sorgen; seinetwegen muß ich für die Gegenwart und für die Zukunft denken und handeln. — Nur sie — die göttliche Kunst — nur in ihr sind die Hebel, die mir die Kraft geben, den himmlischen Musen den besten Theil meines Lebens zu opfern. Von Kindheit an war mein größtes Glück und Vergnügen, für andere wirken zu können, Sie können daher denken, wie groß mein Vergnügen ist, Ihnen in etwas behilflich zu seyn, und Ihnen anzuzeigen, wie ich Ihre Verdienste schätze."

HANNOVERSCHER COURIER (Hannover), 18. April 1911. „Persönliche Erinnerungen an Anton Bruckner." Joseph Kluger gibt im dritten Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg Nachrichten über seine Beziehungen zu Bruckner, die dessen Charakterbild zu festigen bzw. zu ergänzen geeignet sind. Zum Kapitel „Widmungen" meint er, daß in der Dedikation seiner „Achten" an Kaiser Franz Joseph ein tieferer Sinn erkannt werden müsse. Das ganze Werk sei als Huldigung an die „irdische" Majestät gedacht, die dem stark gläubigen Meister immer nur als Auswirkung der „göttlichen" erschien, vor der er sich in seiner „Neunten" in Demut neigte.

Gustav Kanth

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

228. **G. Oberlander:** Die Lehre von den Kirchentonarten und die Bildungslehre der deutschen Volkslieder, nach den Kunstgesetzen der urgermanischen Dichtermusikschule aus vorhomerischer Zeit, geschöpft aus deren Kunstwerken in der Beispielsammlung: Zweihundertundvier Choräle in den Kirchentonarten für die Evangelische Kirche, orgelmäßig gesetzt auf Grund seiner Forschungen nach der Urform der Melodieen. Verlag: Karl Klinner (Hugo Kittenberg), Leipzig 1909.

Es erscheinen bisweilen Bücher, die dermaßen aus dem Rahmen des Gewohnten und Alltäglichen heraustreten, daß sie zunächst bei den meisten Lesern Erstaunen und Kopfschütteln hervorrufen und manchen wohl derartig erschrecken, daß er sich vom Durchlesen oder gar Durchstudieren des betreffenden Werkes abhalten läßt. Dies ist dann zu bedauern, wenn der Autor trotz Absonderlichem und Verwunderlichem ernst und wissenschaftlich genommen werden muß, und er wirklich Neues und Wertvolles bringt, wenn auch vielleicht neben Falschem, Übertriebenem und vielleicht selbst neben falscher Voraussetzung und schiefer Grundlegung des Ganzen. Ein solches Buch scheint hier vorzuliegen, wie die meisten Leser wohl schon aus dem Titel gemerkt oder doch wenigstens vermutet haben werden. Der textliche Teil ist „Meinen Müttern" in poetischer und prosaischer Form gewidmet, nämlich der leiblichen Mutter, oder vielmehr ihrem Andenken, und dem deutschen Volke, das er im Verfall glaubt, und das wieder werden soll wie seine großen Vorfahren. Die kurze Vorrede bittet den Leser, dem Autor etwaige Fehler anzuzeigen, und dankt verschiedenen, die ihn bei seiner Arbeit unterstützt haben. Oberlander nimmt ein uraltes urgermanisches Volk an, das lange vor der Blütezeit der alten Griechen im herrlichen und fruchtbaren Iran lebte und eigentlich so ziemlich alle Kultur und Kunst in diese Welt gebracht habe. Wegen Übervölkerung und wohl auch um sich vor beginnendem Selbstverfall zu retten, sei dieses Urvolk geteilt nach drei Richtungen ausgewandert. Die erste Abteilung sei nach Rußland gegangen und habe sich von da aus später über Nordwest- und Nordeuropa bis Finnland, Schweden, Norwegen und Island verbreitet und mit sich selbst seine Kultur. Denn das Urvolk habe bis in die untersten Volkskreise hinein künstlerisch gedacht und empfunden, schon durch seine Erziehung. Sie lehrten auch das Hauptgesetz aller Kunst, das Gesetz von der Bewegung im Raume, das die Verfallszeit durch das Gesetz von der Bewegung in der Zeit einzig zu ersetzen strebte. Die zweite Abteilung ging südöstlich und gründete die religiöse Kultur der indischen Völker, die ihre heiligen Lieder unverfälscht für alle Zeiten sammelten. Die dritte Abteilung endlich wanderte nach Palästina, nach dem Mittelländischen Meere, nach Griechenland usw. David habe seine dichterischen und musikalischen Kenntnisse von ihnen; Salomo habe wohl gewußt, weshalb er den Tempel zu Jerusalem nicht von Juden, sondern von „Fremden" bauen ließ; auch die ägyptische Kultur sei gewiß nicht afrikanischen, sondern urgermanischen Ursprunges; die den Orientalen zugeschriebenen Erfindungen, wie Glas und köstliche Gewebe, hätten diese auch von den Urgermanen, deren Einfluß sich bis nach Marokko erstrecke. So seltsam auch alle diese Behauptungen des Verfassers klingen, so haben sie doch eine gewisse Verwandtschaft mit Richard Wagners phantasievoller „Wibelungen"-Schrift. Die Urgermanen, behauptet unser Autor, sind auch die eigentlichen Baukünstler; der romanische, der gotische und der maurische Stil stammt von ihnen her. Hauptsächlich ist es Oberlander um ihre Verdienste um Dichtkunst und Tonkunst zu tun. Er nimmt eine vorhomerische urgermanische Dichtermusikschule an. Daß bei ihr Dichtkunst und Musik eine ursprüngliche Einheit bilden, wird niemand bezweifeln; denn diese Künste haben tatsächlich einen gemeinsamen Ursprung gehabt, ganz gleich woher sie stammen, und ob überhaupt eine einzelne allen gemeinsame Quelle angenommen werden darf. Oberlander nimmt auch an, daß die alten kunstvollen Strophenformen Schöpfungen dieses Urvolkes sind, die aber später in Verfall gerieten und schon von den alten Griechen mißverstanden worden seien, z. B. durch Pindar. An interessanten Betrachtungen über die sapphische Strophe sucht das der Autor nachzuweisen; und es ist erstaunlich, wie einfach schön diese Urform ist und wie oft sich diese Strophe z. B. in alten deutschen Liedern vorfindet. Die Urgermanen erfanden nun auch die religiösen Tonarten, die mit den mittelalterlichen Kirchentonarten, deren falsche Benennung den griechischen Namen gegenüber dem Autor wohl bekannt ist, im allgemeinen identisch sind, und zu denen die beiden weltlichen Tonarten Äolisch und Jonisch, also unser modernes Moll- und Durgeschlecht, ergänzend hinzukommen. Die Verderbnis der Kirchentöne wird wohl richtig nachgewiesen und die einfache Modulationsfähigkeit ihrer echten Arten überzeugend dargestellt. Diese Teile des Buches dürften wohl die musikalisch wertvollsten sein und die meiste Zustimmung finden. Was aber eine ungemein kühne Behauptung ist, ist die, daß alle guten und echten Melodieen, die mehr oder weniger verstümmelt und verderbt auf uns gekommen sind, z. B. sämtliche 205 abgedruckte (und zwar nach des Autors Meinung in wiederhergestellter, unverfälschter Urform) Choräle, von der urgermanischen Dichtermusikschule herstammen und ein Alter von Jahrtausenden haben. Das werden wohl nur ganz wenige Menschen dem Autor glauben; und doch ist es die Voraussetzung, mit der der eigentliche Sinn des Buches steht und fällt, obwohl es im einzelnen auch ohne diese keinesfalls seinen guten Wert verliert. Wir möchten uns mit Bezug auf die Prämisse auch zu den Zweiflern rechnen; Oberlander stellt sie aber als über jeden Zweifel auf und baut darauf seine Schlüsse, wie z. B. den, daß Mehrstimmigkeit und Kanon auch vieltausendjährig seien (z. B. speziell der Kanon mit dem modernen Texte „O wie wohl ist mir am Abend" soll solches Alter haben). Alle wirklich guten Volks- und Kirchenmelodieen sollen nun von solchen Urmelodieen abstammen. Z. B. sei die ganze katholische Kirchenmusik daraus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

entstanden, und zwar durch Verderbung. Die Überlieferung des Deutschen Ambrosius (geboren in Trier, der die alten deutschen Volksweisen wohl schon durch seine Amme kennen gelernt habe) sei rein und gut; Gregor I. aber habe alles verdorben. Dagegen habe Luther ein ungemein feines, natürliches Verständnis gehabt, was er auch in seinen Nachdichtungen bewiesen habe. Nicht nur die Kunst der deutschen Minnesinger und Meistersinger (diese überschätzt der Autor, was den inneren Wert ihrer Kunst anbetrifft) sei eine Tochter jener echten Urkunst, sowohl hinsichtlich des Strophenbaues als der Melodieen, sondern auch die Kunst der französischen Troubadours weise auf ihre Spur zurück. Die Volkslieder der europäischen Völker (z. B. auch „Heil dir im Siegerkranz") seien desselben Ursprungs, was sogar am amerikanischen Yankeedoodle nachgewiesen wird, der einer alten Instrumentalmelodie entstammen soll. Widerlegen werden sich alle diese Behauptungen wohl schwer lassen, beweisen aber wohl gar nicht! Bei seinen Ausführungen und Bekämpfungen kommt der Autor auch zu Besserungsvorschlägen. Er versucht, alte, verderbte Strophenformen zu rekonstruieren und die ursprüngliche Reinheit der Melodieen wieder herzustellen. Die Verstümmelung der Strophen ist nach seiner wohl richtigen Meinung hauptsächlich eine Folge der Zusammenziehung von Kurzversen, da man in der Verfallszeit danach gestrebt habe, die Strophen aus möglichst wenigen und gleichmäßigen Versen zusammenzusetzen. Den Verderb der deutschen Sprache schiebt er auf die ganz unberechtigte Bevorzugung des Lateinischen in der Gelehrtenwelt und in den Schulen. Besonders macht er die alexandrinische Wissenschaft für alle möglichen alten Schäden verantwortlich. Wohl auch nicht ohne Grund, da diese Richtung gern an der Oberfläche und überhaupt an den Erscheinungen der Dinge haften blieb. Sehr entrüstet gebärdet sich Oberlander über die neue Orthographie, die er als Falschschreibung bezeichnet. Hier werden ihm viele recht geben, andere wieder nicht, da es ganz darauf ankommt, ob man den historischen oder den phonetischen Standpunkt einnimmt. Zudem ist in der Sprache schließlich das gesprochene oder gesungene Wort die Hauptsache und nicht das geschriebene! Sehr häßlich ist der Ausdruck „Werkzeugmusik" für Instrumentalmusik. Seine Bezeichnung „Fesselton" für Kontrapunkt ist in seinem Sinne richtig. Er versteht unter „Kontrapunkt" nicht Note gegen Note, sondern eine Note gegen mehrere; die eine ist dann der Fesselton. Oberlander verfügt nicht nur über viel Sach-, sondern auch Literaturkenntnis. Um so auffallender ist es, daß er Hugo Riemann so gut wie gar nicht zitiert, dessen zahlreiche Schriften z. B. über griechische Musik so billig und leicht für jedermann zugänglich sind, während die von dem Autor genannten früheren, z. B. von Rudolf Westphal und von Heinrich Bellermann, heutzutage viel schwerer zu erlangen sind. Wer an der Wiederherstellung der Urdichtungen und Urmelodieen mitarbeiten könne und wolle, müsse ein echter deutscher Mann von urgermanischer Gesundheit sein, der bis ins kleinste hinein mit strenger Treue verfahre; er dürfe nicht durch gesuchte Gelehrsamkeit auffallen, sondern müsse sich einer einfachen, klaren und volksmäßigen Sprache bedienen. Die deutsche Sprache sei ein Kunstwerk und eine musikalische Sprache. Wer sich näher mit dem Autor bekannt machen will, der studiere sein Buch: verlorene Mühe wird es sicherlich nicht sein!

Kurt Mey

229. **J. M. Lepanto:** Sprech- und Gesangsunterricht. Ein Leitfaden der Tonbildungslehre und Vortragskunst. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910. (Mk. 3.—.)

Die vorliegende Arbeit zeichnet sich durch gewandte Darstellung und klaren Stil vor vielen Schriften über Stimmbildung aus und verdient darum auch von denen gelesen zu werden, die grundsätzlich oder in Einzelheiten auf einem anderen Standpunkt stehen als der Verfasser. Lepanto leitet seine Schrift durch einige allgemeine Bemerkungen ein, die die Schwierigkeit bei der Stimmbildung darauf zurückführen, daß sich die Empfindung für die physiologischen Vorgänge bei jedem Menschen verschiedenartig äußere, und die die wichtigste Aufgabe während des ganzen Studiums mit Recht dem Ohre zuweisen (S. 3). Es folgt dann eine kurze aber treffende Beschreibung der menschlichen Stimme und ihrer Organe. Daran schließt sich eine eingehende und genaue Darstellung der Vorgänge bei der Atmung, woran eine Reihe nützlicher Vorschläge für planmäßige Atemgymnastik geknüpft ist. Der Verfasser empfiehlt für gesangskünstlerische Zwecke ausschließlich die Zwerchfellatmung, die er aber lieber „Tiefatmung" genannt wissen will, gesteht indes auch der „Vollatmung" gesundheitlichen und gymnastischen Wert zu. Auch die folgenden, von Abbildungen unterstützten Beschreibungen des Kehlkopfes und des Ansatzrohres sind gemeinverständlich und klar, wiewohl schon in diesen Abschnitten die Grenzen zwischen automatischer Tätigkeit und willkürlicher, bewußter Beeinflussung der Organe nicht mehr mit wünschenswerter Schärfe gezogen sind. Auch die vielfach bestrittene Bewertung der Brusthöhle als eines Resonanzfaktors (S. 39) wäre an dieser Stelle besser unterblieben. Am anfechtbarsten aber ist das nun folgende Kapitel über „Stimmbildung", weil der Verfasser nicht nur der Kontrolle des Ohres, sondern auch den Empfindungen des Sängers im Ansatzrohr, die er doch selbst als durchaus subjektiv und individuell gekennzeichnet hat, einen maßgebenden Einfluß auf die Tonerzeugung zuweisen will. Er huldigt hierin augenscheinlich den Anschauungen, die Lilli Lehmann in ihrem Buch „Meine Gesangskunst" niedergelegt hat. Wie in diesem Werk der Versuch gemacht wird, in detaillierter Weise die Stellen im Schädel zu bestimmen, wo jeder Ton zu fühlen sei, so daß die betreffenden Abbildungen von zahlreichen Linien wie von einem Heiligenschein umgeben sind, so will auch Lepanto das „Bewußtsein für die Schallwellen im Ansatzrohr" und für den Weg, den sie zu nehmen haben (S. 83), in einem Umfange wecken, der ihn zu den verzwicktesten Künsteleien verführt. Als Beispiele führe ich nur folgende Sätze an: „Die Ansatzstelle bei Kopftönen, bei Falsett oder bei Pianissimotönen ist stets im Gesicht, und das Gefühl muß herrschen, als ob

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Ton auch nur da erklänge." „Soll ein hoher Ton kräftig erklingen, so empfiehlt es sich, Luft in die Nase zu nehmen und die Tonwelle mit dem Gefühl der Nackenempfindung im Bogen nach vorne zu bringen" (S. 49). „Das Gefühl muß so sein, als ob der Ton von der Nase durch die Brust gezogen bis nach dem Fußboden oder noch tiefer herunter erklänge" (S. 50). Beim Vokal ü empfiehlt der Verfasser „den Ansatzpunkt unter der Nase zu nehmen und die Tonwelle auf die Zungenränder oder auf die Kinnlade zu stützen" (S. 52). Überhaupt gibt die wenig erschöpfende Behandlung der Sprachlaute zu manchen Ausstellungen Anlaß. Die Behauptung, daß viele Konsonanten „ganz automatisch richtig gebildet werden, besonders wenn die Grundlage, auf der aufgebaut wurde, richtig und den Vorgängen in der Natur entsprochen ist" (S. 57), kann man ebensogut auf die Vokale ausdehnen. Ein Wertunterschied zwischen „Umlauten" und „Selbstlauten" (S. 58) besteht vielleicht in der Grammatik, aber nicht in der Lautlehre. Daß „Europa" geschrieben, aber „Oiropa" (richtiger „Oüropa") gesprochen wird, brauchen uns die Sprachgelehrten nicht zu erklären (S. 60), diese Tatsache beweist nur, daß die Schrift die Laute keineswegs genau wiedergibt; haben wir doch auch Doppellaute wie z, die nur durch ein Schriftzeichen bezeichnet werden und einfache Laute wie sch, die deren drei aufweisen. Man darf eben nicht, wie Lepanto mehrfach tut, Laute mit Buchstaben verwechseln. Die charakteristische Stimmbandtätigkeit beim weichen s findet gar keine Erwähnung (S. 69). Beim l wird die tönende Luft keineswegs „im vorderen Mundkanal angestaut" (S. 61), sondern man läßt sie an den Seiten des Zungenrandes vorbeifließen.

Im allgemeinen steht Lepantos Tonbildungstheorie auf ebenso schwankem Boden, wie die meisten neueren Gesangsmethoden, weil sie den wunderbaren Automatismus der Menschenstimme in seine einzelnen Faktoren zerlegen will und vielfach das Muskelgefühl an die Stelle des einzig maßgebenden Gehörsinnes zu setzen versucht. Kann man denn in jedem Moment des Singens und Sprechens bei der tausendfachen Fülle und Verschlingung der akustischen Erscheinungen ein klares Bewußtsein von der physiologischen Entstehungsart jedes einzelnen Lautes haben? Daß der Verfasser selbst das Gefühl gehabt hat, sich auf einem sehr hypothetischen Gebiet zu bewegen, geht daraus hervor, daß er viele seiner Vorschriften als „Empfindungssache" bezeichnet. Festeren Grund betritt er wieder mit dem letzten Kapitel über „Vortragskunst und Mimik", wo er eine Reihe beherzigenswerter Ratschläge gibt und den sogenannten Giftmonolog der Julia aus Shakespeares Trauerspiel und Gretchens ersten Monolog aus „Faust" für den sprachlichen und mimischen Vortrag vortrefflich zergliedert.

230. **W. Reinecke:** Die natürliche Entwicklung der Singstimme vom Leichten zum Schweren fortschreitend in zwanzig praktischen Übungsstunden: Reineckesche Methode. Ergänzung der „Kunst der idealen Tonbildung." Verlag: Dörffling & Franke, Leipzig 1910. (Mk. 1.20.)

Obwohl der Verfasser bereits in seiner größeren Abhandlung über Tonbildung (vgl. „Die Musik" X. 9, S. 168f.) eine Gliederung zwischen Theorie und Praxis vorgenommen hat, sucht er in dem vorliegenden kurzen Leitfaden seine Lehre durch Einteilung in zwanzig Lektionen für Unterrichtszwecke noch mundgerechter zu machen. Da ich seine allgemeinen Theorieen bereits in meiner Besprechung seines Hauptwerkes erörtert habe, beschränke ich mich hier darauf festzustellen, daß er zunächst einige verständige, allgemeine Vorschriften gibt und darauf den Unterrichtsstoff, zweckmäßig fortschreitend, auf zwanzig „Stunden" verteilt, die er aber betreffs der Zeitdauer nicht wörtlich zu nehmen bittet; je nach der Anlage des Schülers soll eine Lektion unter Umständen Wochen, selbst Monate beanspruchen dürfen. Nach vorbereitenden Atmungsstudien beginnt er die Übungen mit klingenden Konsonanten auf einzelnen Tönen und im Umfange eines Tetrachordes, dehnt sie allmählich und planmäßig auf die verschiedenen Vokale und auf eine ganze Oktave aus und nimmt dazwischen auch in der sechsten „Stunde" (S. 16) an der Hand von bekannten Volksliedern zweckdienliche Intervalltreffübungen vor. Seinen Vorschriften über weiten Rachenraum und lose Kieferhaltung wird jeder Gesanglehrer gern beistimmen; mit der Vorschrift, anfangs die Nasenresonanz absichtlich zu übertreiben, dürfte er weniger allgemeinen Beifall finden. Auch die dem Schüler suggerierte Vorstellung, er sauge den Atem ein (S. 26), halte ich für problematisch; den Atem zurückhalten und ihn einziehen sind doch verschiedene Dinge. Auch wäre bei den Tonverbindungsübungen etwas mehr Abwechslung zweckmäßig und anregend, eine genauere Scheidung nach den verschiedenen Stimmgattungen notwendig gewesen. Daß im ersten bis zweiten Studienjahre hauptsächlich ein resonanzreiches piano und die voix mixte angestrebt und entwickelt werde, ist durchaus zu billigen, und es ist nicht zu bestreiten, daß der vorliegende Leitfaden unter Anleitung eines verständigen Lehrers mit Erfolg benutzt werden kann. In einer Schlußnotiz polemisiert der Verfasser heftig gegen Taylor's „Reform der Stimmbildung". Das ist von seinem Standpunkt aus ganz natürlich, denn mit dem Fortfall der Brustresonanz, die Taylor bekanntlich für eine ausgemachte Absurdität erklärt, wird einem theoretischen Lehrgebäude, das auf der Verschmelzung von Brust- und Kopfresonanz aufgebaut ist, der Boden vollkommen entzogen. Jedoch ist er in seinen praktischen Vorschriften gar nicht so sehr weit von dem Wege entfernt, den Taylor einzuschlagen rät. Die vier Sätze, die Taylor als Kardinalregeln der alten Meister auch der neueren Gesangspädagogik empfiehlt: „singe auf dem Atem", „öffne den Schlund", „bilde den Ton vorn" und „stütze den Ton" werden auch in Dr. Reineckes Leitfaden mehr als einmal verfochten.

Ernst Wolff

231. **Robert Mayrhofer:** Der Kunstklang. Band I: Das Problem der Durdiatonik. Verlag: Universaledition A. G., Wien und Leipzig 1910. (Mk. 4.—.)

Die Aufgabe der theoretischen Harmonielehre besteht darin, die Gesetzmäßigkeit des Vorstellens von Klängen und Klangverbindungen aufzudecken. So wie die Erkenntnistheorie die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Grundkategorieen des Denkens nachweist, soll die Harmonietheorie die tonräumlichen Grundvorstellungen aufdecken, und zeigen, wie aus ihnen durch Erweiterungen und Verknüpfungen das gesamte tonräumliche Vorstellungsleben erwächst. Meiner Ansicht nach hat nun kein Theoretiker die Harmonielehre diesem ihrem Ziele so nahe gebracht, als Robert Mayrhofer in seinen drei Schriften: „Psychologie des Klanges", „Organische Harmonielehre" und dem vorliegenden ersten Bande des „Kunstklang". Ich habe meiner Ansicht bereits bei Besprechung des ersten Werkes („Musik" VII, 8) Ausdruck gegeben, und bin durch die fortdauernde Beschäftigung mit den Ideen des Verfassers noch mehr zur Überzeugung gelangt, daß von ihnen aus der Weg zu einer rationellen Erklärung des Klangwesens allein möglich ist.

Das Wertvolle und Neuartige dieser Theorie besteht darin, daß sie die Klangwelt, ausgehend von einem Ausgangs- bzw. Grundtone, in Anlehnung an die Erscheinung der Obertöne organisch stufenweise erwachsen läßt. So gliedert sie sich für den theoretischen Blick in ein übersichtliches System genau umschriebener Tonkreise (ursprünglich von Mayrhofer Klangzellen genannt). Alle Tonkreise aber sind zurückführbar auf zwei primäre Gebilde: den fünf- und den siebentönigen Kreis, die durch die Großterz resp. die verminderte Quinte repräsentiert werden. Mithin sind alle denkbaren Klänge und Klangkombinationen restlos erklärbar aus der Großterz resp. verminderten Quinte. Diese außerordentliche Vereinfachung des harmonietheoretischen Apparates ist es, derentwegen ich Mayrhofers Systementwurf über alle älteren Versuche auf diesem Gebiete stelle.

Der Verfasser hat, obwohl er nun schon drei Bücher über sein Thema veröffentlichte, leider noch immer nicht das gebracht, was so leicht zu geben gewesen wäre, und was die Menge der praktischen Musiker zuerst verlangt: eine Probe aufs Exempel, will sagen einen praktischen Nachweis, was diese Theorie als Hilfsmittel beim Harmonieunterricht zu leisten vermag. An Stelle dessen sucht Mayrhofer nach wie vor seine Lehrsätze psychologisch zu erhärten. Ich gebe zu, daß er auch hier durch die Energie, mit der er sich in sich selbst und seine Vorstellungserlebnisse zu versenken strebt, Achtung verdient, darf aber nicht verschweigen, daß mir sein ganzes Verfahren nach dieser Seite hin arg dilettantisch erscheint. Ich bin überzeugt, daß jedes kommende Werk des Verfassers wieder andere „psychologische" Tatsachen zutage fördern wird. Diese Art Selbstbeobachtung ist zum guten Teil Autosuggestion. Endlich ist noch des argen darstellerischen Ungeschickes des Verfassers zu gedenken. Ich kenne keine theoretischen Bücher, die unerträglicher zu lesen wären. Ohne Disposition im großen noch im kleinen wühlt sich der Verfasser durch seine Materie, hier sprungweise vorgehend, dort sich endlos wiederholend, und auf jeder Seite durch sprachliche Absonderlichkeiten den Leser störend. Es ist mir tief bedauerlich, daß ich den Verfasser als Darsteller den ärgsten Widersacher seiner Lehre nennen muß.

Hermann Wetzel

232. **Max Grünberg:** Methodik des Violinspiels, unter Mitwirkung von Dr. Kurt Singer verfaßt. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 2.50.)

Dieses Buch bildet den fünften Band der auf Anregung des Musikpädagogischen Verbandes von Xaver Scharwenka herausgegebenen kurzen „Handbücher der Musiklehre" und wendet sich an jüngere Lehrer und vorgeschrittene Schüler. Es bildet eine treffliche Ergänzung zu jeder Violinschule; der Verfasser, der eine langjährige Erfahrung als Violinlehrer besitzt, sagt kurz und klar seine Meinung. Sollte eine neue Auflage seines Werks nötig werden, so möchte ich doch empfehlen, daß er auf die vorhandene Literatur hinweist und auch zu den Lehren von Steinhausen, Hildebrandt, Goby und Siegfried Eberhardt, Ševčik, aber auch zu denen von Spohr, Bériot und Andreas Moser (bzw. Joachim) Stellung nimmt, sei es auch nur in einem Anhang.

Wilhelm Altmann

MUSIKALIEN

233. **Herman Hutter:** „Heilke Torben". op. 25. „Jane Grey". op. 53. Balladen für Männerchor. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Partitur je Mk. 2.—; Stimmen je Mk. 0.30.)

Diese beiden „Hinrichtungsballaden", wie man sie nennen könnte, zeigen wie an einem Schulbeispiel, wo die Grenzen des durch den a cappella-Männerchor noch Ausdrückbaren liegen. Der Komponist bemüht sich mit seinem höchst achtbaren Können, diese Grenzen zu erweitern, aber gerade in den entscheidenden Momenten versagt seine Gestaltungskraft und muß sie versagen, weil sie vergebens an den engen Fesseln rüttelt. Ich kann mir denken, daß dieselben Kompositionen ganz, ganz andere Wege gegangen und zu ganz anderen Resultaten gelangt wären, wenn der Autor sich ein anderes ausführendes Organ gewählt hätte, wenn er etwa Orchester hinzugefügt, oder ganz einfach Balladen für Singstimme und Klavier à la Loewe gegeben hätte. Das Gedicht Heilke Torben (nach Paul Steinmüller) ist literarisch recht schwach, aber als Musiktext wirksam, Jane Grey von Ammann eine schöne, englische Diktion nachahmende Dichtung.

Dr. Ernst Neufeldt

234. **Hermann Ernst Koch:** „Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen." Kirchenmusik für das Totenfest, für gemischten Chor, Solo, Orchester und Orgel. op. 6. (Partitur Mk. 3.—.) — Pastorale über den Choral „In dulci jubilo" für vierstimmig gemischten Chor oder dreistimmigen Frauenchor, Sopransolo, drei Streichinstrumente, Oboe, Englisch Horn und Orgel. op. 2. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Partitur Mk. 2.—.)

In jener naiv-anheimelnden Weise, wie sie uns durch Bach bekannt und liebvertraut ist, tönt aus Kochs Totenfestmusik das tröstende Wort von der Milde des Todes und der Seligkeit. Es ist Bachs Sprache, an der Koch die eigene gebildet hat, und wir spüren Geist von seinem Geiste in der musterhaft durchsichtigen Polyphonie des ersten Satzes, im Rezitativ und Arioso und im Schlußchoral. Ein Parallelstück zu diesem Werke ist das „Pastorale", in dem die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fromme Heiterkeit unserer Altvordern eine glückliche Wiedererstehung feiert. Man darf Koch nur ungeteilte Bewunderung seiner starken Fähigkeit, seines bewundernswerten Einfühlens in den Stil vergangener Zeiten zollen.

235. **Bernard Zweers:** „Aan de Schoonheid." Gedicht von P. C. Boutens für Soli, gemischten Chor und Orchester. Verlag: A. A. Noske, Middelburg. (Klavierauszug Mk. 3.—.)

In einem vorjährigen holländischen Konzerte hörte ich Chöre aus „Gysbrecht von Aemstel" von Zweers und erinnere mich des Eindrucks, den jenes Werk auf mich hinterlassen. Es war eine recht achtbare, doch wenig originelle und darum mäßig wirkende Musik, die von sauberer Arbeit und solider Schulung zeugte und wohl bisweilen durch Klangschönheit und lyrische Episoden die Aufmerksamkeit wachrief, im allgemeinen aber, ohne den Zuhörer dauernd zu fesseln, in einförmiger Ebenmäßigkeit dahinzog. Ähnlich erging es mir beim Studium des vorliegenden Klavierauszuges. Die 1909 komponierte Ode weist gegen das früher Gehörte keinen neuen Zug, keine Bereicherung der Charakteristik dieses Autors auf, ihr ermangelt die bei der Ausdehnung des opus erforderliche thematische Gegenüberstellung und der Kontrast der Einzelteile, woran vielleicht auch der Text schuld haben mag, dessen Idiom ich nicht verstehe, da die deutsche Übersetzung fehlt. Jedenfalls vermisse ich jede schlagende Erfindungskraft und nicht zuletzt den begeisterten Schwung, der doch bei der Vertonung einer „Ode an die Schönheit" wohl mit Grund erwartet wird.

236. **Jan Ingenhoven:** Symphonisches Tonstück No. 3 „Romantisch" für kleines Orchester. Verlag: A. A. Noske, Middelburg. (Partitur Mk. 25.—.)

Meine bereits gelegentlich der Besprechung des Ingenhovenschen „lyrischen" Tonstücks in dieser Zeitschrift Jahrgang IX, Heft 19 geäußerte Meinung über dessen Musik kann ebensogut bei der Beurteilung des vorliegenden, aber in dieselbe Kategorie fallenden „romantischen" Tonstücks angezogen werden. Auch hier ist jenes maßlose Sichverausgeben anzutreffen, jenes völlig ungehemmte und durch kein Gesetz geleitete Phantasieren, das nur dem Augenblick zu gehorchen scheint und mit der Laune eines spielenden Kindes, das die Steine seines „Baukastens" zu einer mehr oder weniger „kunstreichen Konstruktion" zusammenfügt und schließlich mutwillig durcheinander quirlt, seine Vorstellungsreihen nebeneinander setzt. Eine unentwirrbare und unübersichtliche Folge von Ausdruckskomplexen, mit denen etwa die entsprechende Anzahl von Impressionen korrespondieren mag, türmt sich da auf. Zu Beginn ein bewegter energischer Ansatz, dem sich ein leis steigendes Thema anschließt, das bald neuen Gebilden weicht, um in heftig wechselnder Tonalität, in freiester Bewegung und unbeständigem Takt, oft von Fermaten unterbrochen, das „romantische" Spiel fortzusetzen. Ehe ich mich in weitere Details ergehe, kann ich nur das bereits früher Gesagte wiederholen: bevor der Komponist sich nicht entschließen kann, betretbare Wege zu gehen und sich auf den Boden des künstlerischen Gesetzes zu stellen, ist ihm schwerlich zu helfen; bei seinen spekulativen Sprüngen weiß man wirklich nicht, ob es besser ist, über ihn verwundernd den Kopf zu schütteln oder das Fragwürdige seines Tuns zu beklagen. Gustav Kanth

237. **Piae cantiones.** A collection of Church and School Song, chiefly Ancient Swedish, originally published in A. D. 1582 by Theodoric Petri of Nyland. Revised and re-edited, with Preface and Explanatory Notes, by the Rev. G. R. Woodward ... printed at the Chiswick Press for the Plainsong & Mediaeval Music Society. London 1910.

Dem Herausgeber dieses in schöner äußerer Gewandung erscheinenden ehrwürdigen Werkes erschien es mit Rücksicht auf die Mangelhaftigkeit des Druckes seiner Vorlage angezeigt, an Stelle einer Faksimile-Wiedergabe einen zunächst mit Bezug auf die Textunterlegung revidierten Druck herauszugeben, eine Arbeit, die selbstredend manche Frage offen lassen wird, aber gewiß auch, mit Sorgfalt ausgeführt, Vorteile bietet. Andere Gründe für die dem Buche gegebene Form waren die große Mannigfaltigkeit der Schlüssel, deren neun im Originale stehen, und, worauf Woodward näher eingeht, allerlei Irrtümer und Entstellungen in textlicher Hinsicht. Theodoric Petri stammte aus einer aristokratischen Familie Finnlands, die aus Dänemark übergesiedelt war. Näheres über ihn findet man in T. Norlind's „Svensk Musik historia". Er hatte Beziehungen zu Deutschland und starb in Polen. Sein Werk verbreitete sich über Finnland und Schweden und wurde, wie bereits gesagt, gedruckt und in einzelnen Melodieen auch nachgedruckt. Manche davon sind noch im 19. Jahrhundert in Finnland gesungen worden, wie „Ave maris stella". So hat sich also die Hoffnung, die Petri bei der Sammlung für sein Werk erfüllte, die schönsten mittelalterlichen Kirchengesänge Schwedens der Nachwelt zu überliefern, erfüllt. Das Buch bietet Weihnachtslieder, Passionsgesänge u. a. m. und macht den oben berührten Mangel dadurch einigermaßen wett, daß ihrem Abdrucke im weiteren Verlaufe der Einleitung eine im ganzen erschöpfend gehaltene Angabe über das Aussehen des Originales beigefügt ist, der Bemerkungen über die Tonalität u. a. m. folgen. Wer die Komponisten der schönen Weisen sind, ist unbekannt. Auf alle Fälle verdienen diese wertvollen kirchlichen Tonsätze weiteste Verbreitung. Wer das Buch benutzen will, muß sich in der Vorrede auch über die Geschichte seiner Drucklegung unterrichten. Sehr wertvoll sind die dem Abdrucke der Gesänge folgenden erläuternden Noten, die Quellennachweise u. a. bringen und sich über die Verbreitung der Gesänge auslassen, die Tonalität besprechen, Komponisten einzelner Weisen aufführen usw. Bewundernswertester Fleiß und größte philologische Sorgfalt haben an diesen Anmerkungen geschaffen, mag auch im einzelnen vielleicht hie und da eine Lücke erscheinen. Die Ausgabe bedeutet eine wesentliche Bereicherung der Musikliteratur.

Wilibald Nagel

238. **Leopold van der Pals:** Fünf Lieder nach japanischen Gedichten für eine Singstimme mit Klavier. op. 1 (Mk. 1.50). — Vier Lieder nach altgriechischen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Liebesgedichten für eine Singstimme mit Klavier. op. 2 (Mk. 1.50—). — Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavier. op. 3 (Mk. 1.20). — „Die Hände mein", Lied für eine Singstimme mit Klavier. op. 5 (Mk. 0.80). — Drei Gesänge nach Gedichten von Max Geißler für eine Singstimme und Klavier. op. 6 (je Mk. 0.80). — Drei Gesänge nach Gedichten von Heinz Dupré für eine Singstimme und Klavier. op. 7 (je Mk. 1.—, bzw. 0.80, bzw. 0.60). — Zwei Gesänge nach Gedichten von Ada Negri für eine Singstimme und Klavier. op. 8 (Mk. 1.—, bzw. 0.60). Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Es steckt viel Feines in diesen Stücken. Wie der Komponist seine Textdichter in aller Herren Ländern, sogar bei den Chinesen findet, so sucht er sich auch stets gewählt auszudrücken. Allerdings muß man sagen, daß in dem Bestreben, sich ganz modern geben zu wollen, in seinen Harmoniefolgen oft empfindliche Härten mit unterlaufen, wie in der Serenade op. 6. Die späteren Gesänge sind den ersten an Ausdruckskraft und Geschlossenheit der Form bedeutend überlegen. Da kommt es nicht mehr vor, daß ein kleines, schlichtes Gedicht fortwährend durch lange Klavierzwischenspiele unterbrochen wird. So stellt sich op. 8 No. 1 „Die Welle rauscht" als das beste dar. Hier herrscht Größe und Schwung. Freilich ist die stürmische Begleitung nicht leicht ausführbar. Leider sind in allen Heften durch die vielen Versetzungszeichen verschiedene Stichfehler stehen geblieben.

Emil Thilo

239. **Alphons Diepenbrock:** Drei Lieder. Verlag: A. A. Noske, Middelburg. (je Mk. 2.—)

Im ersten dieser Lieder „Der Abend" faßt der niederländische Tonsetzer das zarte Gedicht von Brentano vielleicht etwas moderner an als es die schlichten, schönen Verse vertragen. Die Singstimme ist teils deklamatorisch geführt, teils in edler melodischer Linie gehalten und das Bestreben nach Tonmalerei ist schon in ihr erkennbar. Noch stärker waltet dieses natürlich in der Klavierbegleitung vor, die in harmonisch vielgestaltigen Wechselakkorden gehalten ist und gleich bei dem am Anfang stehenden Orgelpunkt auf E die Absichten des Komponisten verrät. Jede Strophe des durchkomponierten Gedichts ist im Rhythmus besonders, und zumeist sehr treffend, gekennzeichnet, wobei mir die leichte Bewegung beim Beginn der zweiten Strophe in erster Linie gefällt. Im ganzen aber habe ich die Empfindung, daß Diepenbrock das einfache Gedicht zu kompliziert gesetzt hat. Dieser Eindruck verstärkt sich noch bei dem zweiten Liede „Recueillement" (Sonett von Ch. Baudelaire), in das schon durch den fortwährenden Taktwechsel (es gibt in raschester Aufeinanderfolge $^4/_4$, $^6/_4$, $^3/_2$, $^4/_4$, $^2/_4$, $^5/_4$, $^2/_4$, $^4/_4$ usw.) ein dem zarten Gedicht ganz und gar nicht entsprechendes Moment der Unruhe hineingetragen wird. Die Melodieführung ist zaghaft, bisweilen fast psalmodierend, und in der Harmonik findet sich trotz einiger Seltsamkeiten nichts Neues oder Zwingendes. Wertvoller als die beiden vorgenannten Gesänge erscheint mir „Puisque l'aube grandit" (Gedicht von Paul Verlaine). Hier schmiegt sich der Komponist eng dem Dichter an, und es gelingt ihm, die Sprachmelodik der Verse eindrucksvoll in Töne zu fassen. Zwar ist auch bei diesem Stück die impressionistische Richtung Diepenbrocks nicht zu verkennen, aber man spürt doch eine gewisse Gestaltungskraft, die vorher kaum zu bemerken war. An die Sängerin wie den Klavierspieler und an das Zusammenwirken beider werden sehr hohe Ansprüche gestellt, ohne deren Erfüllung an eine Wirkung nicht zu denken ist.

240. **Rudolf Maria Breithaupt:** Sechs Lieder. op. 2. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Großlichterfelde. (Mk. 1.50.)

Die sechs Lieder dieses Heftes sind mehr oder minder auf den elegischen Ton gestimmt und wirken daher allzu gleichförmig. Erfindung steckt nicht viel darin. Was der Komponist an Melismen bringt, ist meist schon dagewesen. Aber er weiß seine musikalischen Stimmungsbilder (denn als solche muß man die Stücke bezeichnen) so zu gestalten, daß man das Ringen nach eignem Ausdruck nicht verkennen kann. Allerdings hat ihn dieses Bestreben bereits zu einer Manier geführt, vor der man ihn warnen muß. Er bringt es nicht fertig, ein Lied, und sei es auch ganz kurz, in dem einmal gewählten Rhythmus folgerichtig durchzuführen, vor allem sucht er anscheinend etwas darin, einen Dreiviertel- oder Sechsachteltakt in seiner natürlichen Akzentuierung durch Duolen umzuwerten. Das macht anfangs einen gewissen Eindruck, wirkt aber bei so häufiger Wiederholung fast komisch und bekundet jedenfalls das Unvermögen des Komponisten, den Rhythmus eines Gedichts als Ganzes zu erfassen und festzuhalten. „Auf sonniger Höhe" besticht durch die Schlichtheit des Ausdrucks, und man wünschte hier recht besonders herzlich eine klare, großlinige, in den Grenzen einer Tonart sich ausbreitende Melodie. „Schwermut" scheint mir in der Begleitung nicht dem Inhalt und der Stimmung des Gedichtes zu entsprechen. Denn die Triolen mit fortgelassenem ersten Achtel wirken doch abgerissen und unruhig und passen kaum zu den Textworten „Stört kein Laut die Stille". Dagegen ist in dem Liede „Flocken", das ich für das beste des Heftes halte, die Bewegung sehr glücklich ausgedrückt, und auch melodisch zeigt dieser Gesang Natürlichkeit und Eigenart. Sehr gelungen erscheint mir auch das kurze, anmutig beginnende und dann von Schatten umdüsterte Liedchen „Rosen", bei dem sich der Tonsetzer sogar einmal von seiner oben gekennzeichneten Manier freimacht. Es ist eben die alte Geschichte: sobald jemandem was Rechtes einfällt, hat er nicht nötig, sich mit allerlei Brimborium interessant zu machen. Im „Fest der Sonne" finde ich das Pathos nicht echt und die Einheitlichkeit des Liedes durch häufigen Taktwechsel beeinträchtigt. „Hüter der Täler" erhält durch die durchlaufende Begleitfigur, die am Anfang und Ende in der linken Hand liegt, im Mittelteile aber von der rechten Hand mit einer kleinen Veränderung ausgeführt wird, eine gleichmäßige Bewegung, die der Gesamtwirkung sehr zustatten kommt. Nach diesem op. 2 darf man dem Komponisten nur wünschen, daß er mit seinem Talent nicht in Manieriertheit verfallen, sondern sich befleißigen möge, stets das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ganze im Auge zu behalten, es nicht aber in Einzelwirkungen aufzulösen. Auch seine Harmonik müßte sich von gesuchten, gekünstelten Wendungen künftig freihalten. Gelingt ihm dies nicht, so darf man ihm voraussagen, daß er mit jedem neuen Werke sich immer weiter vom Wege der echten Liedkunst entfernen wird. Und das wäre schade.

241. **Julius Weismann:** Wunderhornlieder. op. 29. Wunderhornverlag München. (Mk. 6.—.)

Wer nicht sehr anspruchsvoll ist, wird an dem vorliegenden, sehr geschmackvoll ausgestatteten Hefte seine Freude haben können. Denn wenn der Komponist mit den acht Liedern, deren Auswahl glücklich zu nennen ist, auch nicht etwas Bedeutendes bietet, so ist es ihm doch gelungen, den volksmäßigen Ton dieser Gedichte soweit zu treffen, wie das bei einem Tonsetzer überhaupt möglich ist, der die leidige Mode mitmacht, allzu oft Taktart und Tonart zu wechseln. An der Spitze des Heftes sollte ein anderes Lied stehen als die gar zu unbedeutende „Warnung"; dagegen ist „Der Überläufer" sehr beachtlich in Gesang, Begleitung und Gesamtstimmung. In der „Ammenuhr" zeigt Weismann ein hübsches tonmalerisches Talent, durch dessen nicht übertriebene Verwendung er die textlichen Schwierigkeiten zu überwinden weiß. Im „Abendlied" sind die Trinkreime und die phantastischen Erzählungen einander auch musikalisch wirksam gegenüber gestellt. Als beste Komposition der ganzen Sammlung möchte ich das Duett „Das bucklicht Männlein" bezeichnen, das den geheimnisvollen, volkstümlich gruseligen Ton sehr gut trifft. Auch „Christkindleins Wiegenlied" verdient hervorgehoben zu werden. Da alle Stücke weder für Gesang noch für Klavier Schwierigkeiten bieten, so wird sich das Heft vielleicht in die Kreise der häuslichen Musikpflege einführen. F. A. Geißler

242. **E. Honigberger:** Stimmungsbilder aus Siebenbürgen für Klavier. op. 1. (Mk. 3.—.) — Acht Lieder für Gesang und Klavier. op. 2. (Mk. 2.—.) — Der wandernde Musikant (Eichendorff) für Gesang und Klavier. op. 3. (Mk. 2.—.) — Fünfzehn Volkslieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 4. (Mk. 2.—.) Verlag und Eigentumsrecht des Komponisten, Kronstadt (Brasso).

Durchweg poetisch-sentimentale Stücke ohne jeden höheren musikalischen Wert. Selbst das rein Handwerkliche hält so gut wie nirgends Stand.

243. **Henriette J. van den Brandeler:** Drie liederen voor Sopraan met Klavierbegeleiding. Verlag: A. A. Noske, Middelburg. (Mk. 2.—.)

Vortreffliche Lieder. Modern im guten Sinne, was die melodische Nuance betrifft und sorgfältig fein in der Arbeit. Der Klaviersatz ist liebevoll ausgestaltet und führt ein eigenes, unaufdringliches, doch dem Rhythmus der Singstimme sich anschmiegendes Dasein. Diese Gesänge gehören zu den schönsten holländischen, die ich in den letzten Jahren kennen gelernt habe.

Arno Nadel

244. **Beethoven:** Konzert op. 61 (Mk. 2.60), Romanzen op. 40 und 50 (je Mk. 1.20); **Fiorillo:** 36 Capricen (Mk. 2.—); **Gaviniés:** 24 Matinées (Mk. 2.40); **Kreutzer:** 40 Etüden (Mk. 2.40); **Rode:** 24 Capricen (Mk. 2.—). Neue Ausgabe von Henri Marteau. Verlag: Steingräber, Leipzig.

Seitdem Henri Marteau als Lehrer des Violinspiels an die Königliche Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg berufen worden ist, hat er eine sehr rege Tätigkeit als Herausgeber von Violinwerken entwickelt. Wie sehr er sich seinem Lehrer H. Léonard verpflichtet fühlt, beweist nicht nur der Umstand, daß er dessen Kadenzen zu dem Beethovenschen Konzert in der Hauptsache adoptiert hat, sondern daß er auch die begleitende zweite Violinstimme, die Léonard zu allen den oben genannten Werken hinzukomponiert hat, neu herausgibt. Mit Recht bemerkt er bei den Beethovenschen Werken, daß durch diese zweite Violinstimme der Schüler sofort eine Übersicht der wichtigsten harmonischen und rhythmischen Momente der vorzutragenden Werke erhält, die ihn befähigt, bald zur Klavier-, bzw. Orchesterbegleitung überzugehen. Die Klavierbegleitung des Beethovenschen Konzerts rührt übrigens von August Göllner her. Für den Vortrag dieses Konzerts gibt Marteau eingehende Erläuterungen. Die Werke sind sonst samt und sonders sehr genau mit Fingersatz und Bogenstrichen bezeichnet. Trotz des Überflusses ähnlicher Ausgaben dürften diese Marteau'schen sich rasch sehr verbreiten, zumal die äußere Ausstattung trotz des billigen Preises geradezu opulent ist.

245. **Mayseder:** 6 Etudes (Mk. 2.—); **Rode:** 24 Caprices (Mk. 3.—); **Saint-Lubin:** 6 grands Caprices (Mk. 2.—.) Neue Ausgabe von Jenö Hubay. Verlag: Harmonia, Budapest.

Ähnlich wie Marteau scheint auch Hubay wegen seiner zahlreichen Schüler eine größere Editionstätigkeit zu entfalten. Während ich für die beiden ersten Werke, von denen zahlreiche gute und viel billigere Ausgaben vorliegen, kein rechtes Bedürfnis anerkennen kann, begrüße ich diese Hubaysche Ausgabe der besonders als Doppelgriffstudien wichtigen, wenig bekannten Saint-Lubinschen Capricen mit Freuden. In allen drei Werken sind jeder Nummer sehr treffende kurze Bemerkungen in ungarischer, deutscher, englischer und französischer Sprache vorausgeschickt.

246. **Zdenko Fibich:** Trio (f-moll) für Violine, Violoncello und Klavier. Verlag: Fr. A. Urbanek, Prag. (Mk. 9.—.)

Aus dem Nachlaß des bereits 1900 verstorbenen reich begabten tschechischen Komponisten, der verschiedene Kammermusikwerke veröffentlicht hat, vor allem aber als Opernkomponist zu bewerten ist, ist kürzlich dieses dreisätzige Trio publiziert worden, dessen langsamer Satz sehr kurz gehalten ist. Ich möchte es als eine Jugendarbeit einschätzen und vor allem den klaren einfachen Aufbau und die frische, ungesuchte Melodik rühmen. Am gefälligsten und wirkungsvollsten ist unzweifelhaft das Finale. Im Hause dürfte das Werk sich eher einbürgern als im Konzertsaal. Der Preis ist für den Umfang recht hoch.

Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

AUGSBURG: Zum Schluß der Spielzeit gab es noch zwei Neuheiten: eine allerliebste, ganz alte, nämlich des zwölfjährigen Mozart einaktiges Operchen „Bastien und Bastienne“, um dessen reizvolle Wiedergabe sich unter der stilvollen Regie Willy Wirks und der musikalisch graziös abgetönten von Fritz Cortolezis die Damen Tordek, von Fladung und Herr Gillmann, sämtlich Münchener Gäste, bei herzlichstem Beifall verdient machten, und dann lernten wir die Sensation der Opernbühnen, den „Rosenkavalier“ von Richard Strauß kennen. Innerhalb drei Wochen konnte das Werk siebenmal wiederholt werden. Es wird wohl ein kürzeres Leben haben als Mozarts niedliches Singspiel! Der Text ist besonders im zweiten und dritten Akt trostlos in die Länge gezogen, die Handlung läppisch. Strauß allein kann den damit heraufbeschworenen Untergang nicht abwenden. Die Schönheiten seiner Musik, die summarisch allerdings zwischen hypermodernem Stil, beabsichtigter Simplizität und Operettenjargon hin und her pendelt, sind bald erfaßt und aufgezählt. Bezüglich der Aufführung gebührt in erster Linie dem Orchester unter Georg Brunos zielbewußter anfeuernder Leitung uneingeschränkte Anerkennung. Vom einheimischen Künstlerpersonal seien Fanny Pracher, Eleonore Zuska und Joseph Passy-Cornet als vortrefflich ihre Rollen beherrschenden Kräfte genannt. Den Rosenkavalier gab als anmutiger Gast Tilly Sandow aus München. — An sonstigen Gästen wurden im Laufe der zweiten Saisonhälfte u. a. noch die ausgezeichnete Sängerin Olga Kallensee (Karlsruhe), Ernst Brandenberger (Kassel) als Siegmund und Tristan und Georg Becker (Darmstadt) als Jungsiegfried sehr beifällig begrüßt.

Otto Hollenberg

BARMEN: Der übliche Spielplan wurde nur durch drei Ereignisse unterbrochen: eine leider nur einmalige Aufführung der „Entführung“ mit Anton Hummelsheim (Hannover) als Belmonte und Olga Kallensee (Karlsruhe) als Konstanze, sowie die Erstaufführungen der Opern „Robins Ende“ von Künneke und „Quo vadis?“ von Nougouès, die auch hier im wesentlichen sich mit dem starken szenischen und dekorativen Eindruck begnügen mußte. Die größte Aufführungsziffer erreichten „Lohengrin“ und „Tannhäuser“. Zweimal wurde der „Ring“ unter der trefflichen Leitung Hegers gegeben mit großem äußeren und durchaus befriedigendem künstlerischen Erfolge. Unter den wiederum sehr zahlreichen Gästen sind Ottilie Metzger als Amneris und Tillmann Liszeswski als Hans Sachs zu nennen. Die etwas zurücktretende Spieloper hatte in Hans Heckel einen strebsamen Dirigenten, der auch gelegentlich tapfer und glücklich in der großen Oper für Heger einzuspringen verstand.

Dr. Gustav Ollendorff

BERLIN: Komische Oper: „Der Widerspenstigen Zähmung.“ Ein Gastspiel von Fritz Feinhals aus München gab Direktor Gura Veranlassung, Hermann Goetz' kostbares Werk nach langer Zeit wieder einmal in Berlin aufzuführen. Es ist schade, daß auch diese Einstudierung von vornherein unter dem Zeichen einer Ausnahmevorstellung stand. Außer dem Gast war wohl niemand unter den Mitwirkenden, der den künstlerischen Anforderungen des Werkes völlig gewachsen gewesen wäre. Einzig Frau Gura-Hummel bot eine, wenn auch nicht hervorragende, so doch achtbare und gut vorbereitete Leistung als Kätchen. Dagegen ließen die übrigen Solisten, sowie auch der Dirigent (Albert Bing) viele Wünsche unerfüllt, so daß sich das Interesse fast ausschließlich auf Feinhals konzentrierte. Dieser vortreffliche Künstler und hervorragende Sänger war bisher in Berlin nur als Vertreter seriöser Partieen bekannt. Seine Darstellung des Petrucchio zeigte ihn uns von einer ganz neuen Seite und rief durch die glückliche Vereinigung schauspielerischer Gewandtheit und musikalischer Intelligenz aufrichtige Freude hervor. Paul Bekker

CHEMNITZ: Da unser altes Stadttheater mit seinen bescheidenen Mitteln manchem allerwärts bekannten Bühnenwerk die Pforten nicht öffnete, hören wir jetzt im neuen Haus diese Opern zum erstenmal. Die zweite Hälfte des Musikwinters brachte „Tristan und Isolde“ in prächtiger Dekoration und musikalisch stimmungsvoll, besonders die Isolde der Frau Steigerwald und die Brangäne von Frida Schreiber, die „Abreise“ d'Albert's im rechten feinen Lustspielton, „Salome“ von Strauß, in der Titelrolle E. Barby gesanglich sehr gut, während Bürstinghaus (Jochanaan) und Merkel (Herodes) nur darstellerisch genügten. Das Orchester führte Malata bei den Erstaufführungen fast immer musterhaft, während die übrigen Opern: „Freischütz“, „Tiefland“, „Faust“, „Othello“, „Aida“, „Martha“, die teilweise auch Grimm dirigierte, bei der Wiederholung oft Sorgfalt vermissen ließen. Diener sorgte stets für vornehme Bühnenbilder. R. Oehmichen

DESSAU: Der reichbesetzte Spielplan der Hofoper wies auch in der zweiten Hälfte der dieswinterlichen Saison zahlreiche Gastspiele auf. Im „Tannhäuser“ hörten wir als Venus Alice Guszalewicz und als Elisabeth Lilli Walleni. Minnie Nast entzückte von neuem wieder als Cho-cho-San in Puccini's „Butterfly“. Hertha Formes (Lübeck) gastierte als Fidelio und Ortrud und wurde daraufhin für das Dessauer Hoftheater verpflichtet; ebenso Käthe Pacholski (Berlin) nach ihren Gastspielen in den Rollen der Agathe und der Elsa. Zum hierorts ersten Male wurde am 5. Februar Schillings' „Ingwelde“ gegeben. Hohen künstlerischen Wert beanspruchte eine „Tristan“-Aufführung mit Anna Bahr-Mildenburg als Isolde und Jacques Urlus als Tristan. Eine hervorragende Aïda vermittelte Florence Easton. Der 26. März brachte Rossini's „Barbier von Sevilla“ zum ersten Male mit den Original-Rezitativen in der Bearbeitung Otto Neitzels. Am 2. April sang Dr. von Bary den Lohengrin. Starkes Interesse erweckte die Aufführung von Webers „Euryanthe“ in der Neubearbeitung von Hermann Stephani. Auch Franz Mikoreys „König von Samarkand“, sowie Mozarts „Don Giovanni“ mit Lilli Lehmann als Donna Anna erschienen auf dem Repertoire, und am 30. April schloß die Spielzeit mit den „Meistersingern“.

Ernst Hamann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DRESDEN: Der Neueintritt des Tenoristen Adolf Löltgen in den Verband der Hofoper ist nur zum Teil geeignet, Abhilfe für die hier herrschende Tenornot zu schaffen. Denn die Stimme des Sängers entbehrt gerade den ausgesprochenen Tenorglanz und bewältigt die Höhe nur mühsam. Auch darstellerisch erheben sich die bisherigen Leistungen des neuen Mannes nicht zu der hier gewohnten Höhe. Man wird sich also zunächst mit der Hoffnung bescheiden müssen, daß Stimme und Darstellungstalent des Sängers noch einer Steigerung fähig sind.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Eine sehr beifällige Aufnahme fand im Stadttheater die neue Operette „Das erste Weib" von Bruno Hartl. Gefällige, alles Banale vermeidende Melodieen, eine frische Erfindung, rhythmische Lebendigkeit und klangvolle Instrumentierung nehmen für das Werk ebenso ein, wie die klare, trotz mancher Unwahrscheinlichkeit unterhaltsame und dabei die beliebten Zweideutigkeiten vermeidende Handlung. Spät kamen noch Mozarts „Figaros Hochzeit" und „Don Juan" zu wirksamen Erstaufführungen in der zu Ende gehenden Spielzeit. Claire Dux aus Köln gastierte als vorzügliche Gräfin. Michael Bohnen, ein junger Sänger mit einer prachtvollen Baßstimme und guter schauspielerischer Begabung, erregte als Figaro und Leporello durch seine ungewöhnliche Leistung besonderes Interesse. Dann verlieh das Gastspiel von Frau Leffler-Burckard als Isolde der Neuinszenierung des „Tristan" erhöhten Reiz. Eine Wiederholung des Dramas wird die diesjährige Opernsaison abschließen. Mit der kommenden Spielzeit übernimmt der bisherige Direktor des Stadttheaters, Ludwig Zimmermann, das Kunstinstitut als Pächter.

A. Eccarius-Sieber

EDINBURGH (im April): Seitdem der Pianist und Wagnerenthusiast Ernst Denhof das Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen" unter Leitung Michael Ballings zum ersten Male in Edinburgh so erfolgreich zur Aufführung brachte, bekundete sich lebendiges Interesse auch in den Provinzstädten Englands und Schottlands für das große Werk. Leeds, den Musikern durch die sogen. „Musical Festivals" bekannt, ist nach London die erste englische Stadt, die die nötige Subskription zustande brachte, um die Aufführung des Bühnenfestspiels zu ermöglichen, dann kam Manchester, die bedeutendste Fabrikstadt Englands, wo Dr. Hans Richter durch elf Jahre segensreich wirkte; endlich Glasgow, die größte Handelsstadt Schottlands. Denhof, der planmäßig für die Verbreitung des „Ring" wirkte, konnte demnach drei Zyklen in drei Wochen veranstalten, und zwar zwei in Leeds und Manchester und einen in Glasgow. Das Wagnersche Werk in englischer Sprache mit englischen Sängern ohne jedwede Unterstützung auszuführen, ist schon eine Riesenarbeit, aber Denhofs Energie überwand alle Hindernisse. Das aus 82 Musikern bestehende Orchester, das zumeist aus Mitgliedern des „Scottish Orchestra" und nur einigen Mitgliedern aus Covent Garden zusammengesetzt ist, stand — wie in vorigem Jahre in Edinburgh — unter der Leitung von Michael Balling, dessen Umsicht und Energie es gelang, Musteraufführungen zu erzielen, die jedem deutschen Hoftheater kühn an die Seite gestellt werden können. Das zahlreiche Publikum, das auf die Musikdramen durch viele in der englischen Presse erschienenen Leitartikel, ferner durch Vorlesungen vorbereitet war, verfolgte mit der größten Aufmerksamkeit Handlung und Musik und zeigte erst nach Aktschluß seinen Beifall, der sich nach Schluß des Dramas zu einem wahren Jubel, zum brausendsten Triumph gestaltete. Die mitwirkenden Künstler waren mit wenigen Ausnahmen dieselben, die in Edinburgh gesungen hatten. Hervorgehoben seien: Agnes Nicholls (Brünnhilde in der „Walküre" und „Götterdämmerung"), Gleesen White (Brünnhilde in „Siegfried"), Florence Easton (Sieglinde und Gutrune), ferner Eda Thornton (Erda, Flosshilde und Waltraute), Toni Seiter (Fricka), Kate Anderson (Freia und Woglinde). Von den Sängern zeichneten sich besonders aus: Walter Hyde (Loge und Siegmund), John Coates (Siegfried), Sydney Russell (Mime), Frederic Austin (Wotan), Charles Victor (Alberich), Charles Knowles (Donner und Hagen), Ch. Tilbury (Gunther), Radford (Fasolt und Hunding). Die Maschinerieen haben den Dienst nie versagt, die Dekorationen und Kostüme muß man als geschmackvoll bezeichnen, und unter Regisseur Fairbairn's Leitung ging alles glücklich vonstatten. Die Aufführungen haben die kühnsten Erwartungen erfüllt und waren nicht nur künstlerisch, sondern auch finanziell ein großer Erfolg.

Albert B. Bach

ELBERFELD: Mit Humperdincks „Königskinder", die hier eine musikalisch wie szenisch sehr stimmungsvolle Darstellung fanden, ist die Opernsaison geschlossen worden. Die siebente Aufführung des Musikmärchens, der der Komponist beiwohnte, hatte in Heinrich Winkelshoff (Köln) einen darstellerisch und gesanglich ganz ausgezeichneten Vertreter des Königssohnes. Karl Armster, der für das erste Baritonfach gewonnen worden, ließ in d'Alberts „Tiefland" als Sebastiano den stimmbegabten, vornehmen Sänger und Paul Hochheim (Hamburg) als Pedro seine höchst erfreuliche Entwicklung zum Heldentenor erkennen. Fritz Feinhals war als Hans Sachs im wahren Sinne des Worts ein „Meistersinger". Der Spielplan litt besonders unter der Tenormisere und einer zu geringen Berücksichtigung der komischen und Spieloper.

F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Humperdincks „Königskinder" haben auch hier die freundlichste Aufnahme gefunden. Man muß sich freilich viel romantisches Empfinden für diese Tragik der Schönheit und Lauterkeit bewahrt haben, als die sich uns das warmherzig gestaltete Drama Ernst Rosmers darstellt. Die Verfasserin hat viel hineingeheimnißt, was man erst mit Dichter-Instinkten herausfinden muß; doch dann wird es einem zu innerem Erlebnis. Die Musik verklärt es mit einem seltenen Schimmer von goldklarer Schönheit. Sie ist in ihrer Geschlossenheit eigener und gehaltvoller als die von „Hänsel und Gretel". Klangschön und reich an feinsinnigen Momenten, erfreut die Partitur besonders durch melodische Momente, die freilich in manchem von Wagner abhängig, in einigem auch stark sentimental gefärbt sind, aber stets uns fesseln und von gesundem, echtem Empfinden Zeugnis geben. Da auch viel

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

belebende Gegensätze den romantisch-poetischen Bildern gegenübergestellt sind, kann bei der technischen Meisterschaft des Komponisten ein günstiger Erfolg kaum ausbleiben. Die Aufführung tat gleichfalls ihr möglichstes zu diesem freundlichen Entgegenkommen. Die Inszenierung des Intendanten Paul Jensen war sehr geschickt und stimmungfördernd; die mnsikalische Leitung Dr. Rottenbergs ließ nichts zu wünschen übrig. Von den Darstellern bot Lisbet Sellin als Gänsemagd eine unübertreffliche Leistung mit ihrer süßen, weichen Stimme, ihrem natürlichen poesievollen Spiel. Auch Herr Gentner war als Königssohn gesanglich wie dramatisch ganz prächtig. Und mit tüchtigen Leistungen schlossen sich an: Frl. Halbaerth, sowie die Herren Breitenfeld, Schramm und Erlös.

Theo Schäfer

FREIBURG i. B.: Als etwas verspätete Novitäten erschienen: „Salome“ (unter Starke; Wegener als Herodes hervorragend), „Susannens Geheimnis“ (Munter), Korngolds „Schneemann“ (Gülsdorf). Im neuen Haus kam durch die reichen Mittel und die Oberregisseure Lert und Böttcher großer Zug in die Ausstattung. Als Gast erschien Heinrich Knote, sehr künstlerisch in „Lohengrin“ und „Tannhäuser“. Als Lohengrin auch der blutjunge glänzend bemittelte Winkelmann-Prag; warum er nicht engagiert wurde, wissen die Götter. Zu viel Personal, so daß manche Hauptrollen dreifach besetzt werden können; über Abgabe einzelner Kräfte ließe sich reden. Dr. Max Steinitzer

HAMBURG: Unsere Oper nährt sich gegen Schluß der Spielzeit künstlerisch und finanziell vom „Rosenkavalier“, der hier dank der glänzenden Aufführung unter Brecher eine sehr starke Zugkraft entfaltet. Diese Zugkraft ist so bedeutend, daß man sich neuerdings auch noch zu einer zweiten Besetzung der Hauptpartieen entschlossen hat, die die erste zwar nicht erreicht, immerhin aber auch noch höchst respektabel ausgefallen ist. Als letzte Novität gab es, nachdem Bittners Oper „Der Musikant“ wegen Kalamitäten im Personal auf den nächsten Winter verschoben werden mußte, nur noch die einaktige Oper „Rahab“ von Clemens von Frankenstein, die wohl hauptsächlich der glänzenden Besetzung der Titelpartie durch Edyth Walker eine freundliche Aufnahme und einige Wiederholungen zu verdanken hatte. An Neueinstudierungen gab es den veristischen Spätling „A basso porto“ in sehr temperamentvoller Aufführung unter Brecher und mit Frl. Walker und den Herren Dawison, Pennarini in den Hauptrollen sowie die blutarme, heutzutage ganz unmögliche „Lakmé“, aus der Kapellmeister Klemperer das Menschenmögliche zu retten suchte. Inzwischen muß das absterbende Theaterinteresse, wie es der Frühling mit sich bringt, durch das geradezu widerliche Lockmittel der Benefizabende etwas angefacht werden. Die ersten Opfer dieser vorsintflutlichen Einrichtung, die hier nur aus rein geschäftlichen Rücksichten beibehalten wird, waren Frau Fleischer-Edel, die an ihrem sogenannten Ehrenabend die Marschallin im „Rosenkavalier“ sang, Kapellmeister Brecher, der, wie gewöhnlich den „Tristan“ dirigierte, Herr Dawison, der den Rigoletto sang usw., — alles Vorstellungen, die eigentlich den von ihnen Betroffenen nur die Schamröte ins Gesicht treiben können. Es ist dringend zu hoffen, daß der neue Theaterpächter seine Bilanz so aufmacht, daß er auf dies scheußliche Benefizgeschäft, mit denen man die besten Mitglieder kompromittiert, verzichten kann. Eine abermalige Erkrankung des jungen und hochbegabten Kapellmeisters Klemperer hat wiederum Platz geschaffen für Arnold Winternitz, der schon einmal erfolgreich einen Monat lang Klemperer vertrat, und der auch jetzt wieder mit sehr viel routinierter Sachlichkeit Klemperers Anteil am Opernrepertoire verwaltet. Am Karfreitag machte die Oper, damit nur ja für die geplagten Choristen und das strapazierte Orchester kein freier Abend übrig bleibe, einen Ausflug in das Gebiet des Konzertwesens. Mit den unzulänglichen Mitteln führte Brecher, so gut es ging, die „Jahreszeiten“ auf, denen er in ganz prachtvoller, schmerzlich verklärter Weise das „Parsifal“-Vorspiel und den „Karfreitagszauber“ folgen ließ. Für den Schluß der Saison ist neben Wiederholungen bekanntester Werke noch ein vollständiger Wagner-Zyklus geplant, der sich schon dadurch, daß er jede chronologische und stilistische Rücksichtnahme negiert, dem allgemeinen Mißtrauen der Sachverständigen empfiehlt.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Im Opernhause erschien Karl Mayer, der alte Liebling des Kölner Theaterpublikums, dessen jedesmaliges Wiederauftreten freudig willkommen geheißen wird, mit einer neustudierten Rolle und zwiefacher Überraschung: Wagners Beckmesser. Der grundmusikalische Künstler hat sich als meisterlicher Schauspieler und jede gesangliche Nuance virtuos beherrschender Sänger die ebenso schwierige wie eigenartige Bühnenfigur ganz wundervoll ausgearbeitet. Man empfing da eine Reihe höchst interessanter neuer Eindrücke, die, gleichwohl durchaus im Sinne Wagners, Beckmessers Charakter und unfreiwillige Komik in köstlich origineller Beleuchtung zeigten. Paul Hiller

LÜBECK: Der Saison, der letzten unter der Direktion Kurtscholz, verdankten wir die Bekanntschaft mit Puccinis „Madame Butterfly“, Leo Blechs „Versiegelt“ und Wolf-Ferrari's „Susannens Geheimnis“, die sich alle drei wärmster Aufnahme erfreuten. Mit besonderem Danke wurden vom Publikum der Mozart- und Wagner-Zyklus aufgenommen. „Tristan und Isolde“ erlebten nach vieljähriger Pause eine nicht nur in Einzelheiten bemerkenswerte Aufführung. Auch Verdi's „Othello“ wurde zu vieler Freude wieder ausgegraben, nachdem wir das Werk seit zehn Jahren nicht gehört hatten. Als vollkommene Nieten erwiesen sich Jarnos unerträglich sentimentale Operette „Die Förster-Christl“ und Leo Falls „Die geschiedene Frau“. Trotzdem wurden sie, ein übles Zeichen der Zeit, viele Male aufgeführt. Den Gipfel der Geschmacklosigkeit erreichten wir in Oskar Straus' „Hugdietrichs Brautfahrt“, für die die Zuhörerschaft gar große Preise zahlen mußte. Im übrigen darf man der Oper nachsagen, daß viel Gutes geboten wurde. Nur darüber wird man verschiedener Meinung sein, ob es notwendig und der Kunst immer förderlich war, so viele Gäste zu den Aufführungen heran-

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zuziehen. Ständiger Gast war Alois Pennarini vom Hamburger Stadttheater, der als Othello den überzeugendsten Beweis seiner Künstlerschaft brachte. Ferner hörten wir Karl Erb, Francesco d'Andrade (Don Juan), Paul Knüpfer (Figaro und Osmin), Lily Herking (Carmen und Mignon), Walter Soomer (Hans Sachs), Konrad Bolz (Tristan) und Hertha Pfeilschneider (Isolde). Zu Ereignissen im Theaterleben Lübecks wurden die Gastspiele von Eva von der Osten (Mignon und Carmen) und Frau Preuse-Matzenauer (Carmen). Was das nächste Jahr unter der Direktion Fuchs uns an Opernpersonal bringen wird, wissen wir nicht, da Probegastspiele nur ganz vereinzelt stattfanden. Erfreulicherweise behalten wir wenigstens unter den Herren drei feste Stützen: unseren stimmlich ausgezeichneten Heldentenor Pistori, unsern Heldenbariton Langefeld und den unverwüstlich heiteren Richard von Schenck, einen trefflichen Beckmesser. J. Hennings

MAGDEBURG: Den Abschluß der Opernsaison bildete eine Festaufführung von Wagners „Meistersingern von Nürnberg", die am 30. April in Szene gingen. Den Sachs sang Fritz Feinhals vom Münchner Hoftheater, den Stolzing Jacques Urlus-Leipzig, den Pogner statt Rudolf Moests Lattermann vom Stadttheater zu Hamburg. Als Beckmesser sah man Josef Geis-München, als David Hermann Schramm-Frankfurt, als Eva Annie Gura-Hummel und als Magdalena Franziska Bender-Schäfer-Dresden. Das Orchester leitete Kapellmeister Josef Göllrich, die Regie führte Direktor Coßmann. Bühne und Orchester schlossen sich zu einer einheitlichen Wirkung zusammen, die den Blütenfrühling des Werkes zum vollen Entfalten brachte. Das Haus war ausverkauft; es feierte die Darsteller und den Dirigenten am Schlusse des letzten Aufzuges durch zahllose Hervorrufe. Max Hasse

MANCHESTER: Ernst Denhof aus Edinburgh veranstaltete in der Woche vom 3. zum 9. April die erste vollständige Aufführung der Nibelungen-Tetralogie in Manchester. Dirigent war Michael Balling. Unter den Solisten erwähne ich die Damen Agnes Nicholls, Florence Easton und Edna Thornton, sowie die Herren John Coates, Frederick Austin und Walter Hyde, die sich ihrer schwierigen Aufgaben in erfreulich guter und teilweise hervorragender Weise entledigten. Es wurde der Text der englischen Übersetzung von Jameson benutzt. Die begeisterte Wiedergabe, die der „Ring" trotz mancher szenischer Unzulänglichkeiten fand, kann in Anbetracht der großen Schwierigkeiten, die dem Zustandekommen der Aufführung im Wege standen, nicht hoch genug eingeschätzt werden. Der Erfolg des Unternehmens ist in erster Linie Herrn Denhof zu danken. Da das hiesige Publikum durch häufiges Hören von Wagnerschen Bruchstücken im Konzert unter Dr. Hans Richter wohl vorbereitet war auf eine Gesamtaufführung des „Ring", und da infolgedessen auch ein strenger kritischer Maßstab hier geschaffen ist, erscheint es doppelt erfreulich, daß Auffassung und Orchesterleitung Michael Ballings einstimmig die ihr zukommende Anerkennung fanden. K. U. Seige

MANNHEIM: Der Spielplan des Hoftheaters ist betrübend einförmig geworden; er wird fast ausschließlich von den abgespielten Repertoire-Opern gespeist, und Lichtpunkte gibt es außer den Wagner-Aufführungen so gut wie keine. Wenig Neueinstudierungen und keine Novitäten. Ferdinand Gregori hat als Intendant sehr enttäuscht, auch als Leiter der Oper. Arthur Bodanzky erweckte „Die Hugenotten" zu neuem Leben, dann erschien „Tristan und Isolde" neu einstudiert und neu ausgestattet, ebenfalls unter seiner trefflichen Leitung. Musikalisch stand die Aufführung auf sehr achtbarer Höhe, obwohl Jaques Decker zum ersten Male den Tristan sang, den er gut studiert hatte, aber natürlich noch vervollkommnen muß. Stimme und Stimmkraft sind ausreichend vorhanden, die Gesamtdarstellung muß an Verinnerlichung und Persönlichkeit noch gewinnen. Einem Fiasko nicht unähnlich war der dekorative Teil der Vorstellung. Dekorationen und Kostüme verrieten wenig Geschmack, sie ließen keine rechte Stimmung aufkommen. — Annie Krull vom Hoftheater in Dresden hat sich in „Fidelio" und in „Tiefland" ein Engagement hier ersungen; sie will hier den Übergang ins hochdramatische Fach vollziehen. Es wäre höchste Zeit, sich nach Ersatz für weitere scheidende Kräfte umzusehen. K. Eschmann

NEW YORK: Ein rheumatisches Halsleiden soll schuld daran sein, daß Caruso seit zwei Monaten nicht mehr singt. In der Abwesenheit des Tenorkönigs ist Geraldine Farrar die regierende Königin der Oper. Wenn sie singt, ist das Haus immer voll. Ihrer reizenden Gänsemagd ist es zum Teil zuzuschreiben, daß die „Königskinder" in der Zahl der Aufführungen dieser Saison obenanstehen. Humperdinck's Oper wurde zwölfmal im Metropolitan gegeben, dreimal mehr als Puccini's neueste Oper „La Fanciull del West", die es übrigens ohne Caruso lange nicht auf neun gebracht hätte. Jedermann hat sich jetzt überzeugt, daß diese Musik viel schwächer ist, als was Puccini früher geschrieben hat; man sagt, er werde die Partitur umarbeiten. — Inzwischen sind zwei französische Opern zur Erstaufführung hier gekommen: „Ariane et Barbe-Bleue" von Paul Dukas und „Quo vadis?" von Jean Nougouès. Erstere ist die reinste Prima Donna-Oper, allerdings in ganz anderem Sinne als die Werke von Rossini und Donizetti. Blaubart singt nur 18 Takte, und die sechs Frauen, die neben Ariane auf der Bühne sind, haben nicht viel mehr zu sagen. Es kam also ganz auf Geraldine Farrar an und auf die ganz wundervoll von Toscanini dirigierte Oper selbst, ob dem Werke Glück beschieden sei; es hat entschieden Erfolg gehabt. Man kann sich keine verschiedeneren Rollen denken als die Gänsemagd und die Ariane, die die anderen Frauen von Blaubart befreien will; doch ist die Farrar in beiden Rollen gleich zn bewundern. Dukas hat seine Oper nicht so à la Debussy geschrieben, wie behauptet worden ist. Er hat mehr Melodie und viel stärkere dynamische Kontraste. Die Partitur ist außerordentlich geistreich und geschickt gearbeitet. Die Musik von „Quo vadis?" hat dagegen wenig mehr Wert als daß sie, etwa wie eine Tafelmusik, die Vorgänge auf der Bühne begleitet. Die Dekorationen waren prachtvoll,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

auch ist das Libretto geschickt gemacht nach dem bekannten polnischen Roman von Sienkiewicz. Diese Oper wurde übrigens von Dippels Gesellschaft aufgeführt, die elfmal von Philadelphia nach New York kam.

Henry T. Finck

NÜRNBERG: Noch kurz vor Saisonschluß brachte das Stadttheater die deutsche Uraufführung des „Don Quichotte" von Massenet. Die Handlung der Oper, die der hiesige Oberregisseur Vanderstetten für die deutsche Bühne eingerichtet hat, enthält einige wenige Abenteuer des phantastischen Schwärmers — seine Liebe zur schönen Dulcinea, den Kampf gegen die Windmühlen, seine Gefangennahme und Verspottung und schließlich sein Ende —, und ihr entspricht eine gefällige, namentlich in ihrer Melodik leicht eingängige Musik, die, ohne dem Zuhörer allzu große Rätsel aufzugeben oder ihn zu überwältigen, den einzelnen szenischen Vorgängen und ihrer jeweiligen Gesamtstimmung sich charakteristisch anpaßt. Im allgemeinen überwiegt sowohl bei offener Szene als auch bei den mehrfachen Zwischenspielen das lyrische Element, jedoch bringen einige lebhaftere, wenn auch nicht gerade dramatisch bewegte Auftritte genügende Abwechselung; und daß hier und da Erinnerungsklänge auftauchen, wirkt jedenfalls nicht störend. Um die Aufführung hat sich besonders Paul Bender (München) in der Titelrolle verdient gemacht, der mit ebenso wundervoll wohlklingender Stimme sang wie er in dem Spiel die so nahe liegende Gefahr der Übertreibung glücklich vermied und dem Ritter von der traurigen Gestalt sogar manche menschlich rührende Seite abgewann. Sehr gut besetzt war auch die Rolle des Sancho mit Herrn Landauer, und ebenso konnte im allgemeinen Fräulein Saccur als Dulcinea befriedigen. Auch das Orchester unter Kapellmeister Tittel gab durchweg sein Bestes, und dazu kamen noch prächtige Bühnenbilder: alles zusammen Grund genug, daß die Oper sehr beifällig aufgenommen und bereits mehrfach wiederholt wurde. Dr. Steinhardt

PARIS: Die Komische Oper vereinigte in einer Vorstellung zwei neue Werke, die einen sehr starken Gegensatz bilden. Charles Pons, dessen musikalischer Roman „Laura" schon vor zwei Jahren im Pariser Trianon Lyrique einen guten Eindruck hinterlassen hatte, war nicht schlecht beraten, als er das zweiaktige philosophische Drama des berühmten Staatsmannes Clemenceau „Le voile du bonheur" in Musik zu setzen beschloß, und Paul Ferrier bewies bei der Zubereitung des Textbuches mehr Geschmack, als in anderen Fällen. Diese chinesische Legende von dem blinden Mandarinen, der durch ein Wunder das Augenlicht zurückgewinnt, aber dadurch nur entdeckt, daß ihn der auf seine Fürbitte begnadigte Verbrecher bestiehlt, daß sein bester Freund sich für den wahren Verfasser seiner Gedichte ausgibt, daß sein Sohn ein Lausbube ist, und endlich auch, daß ihm seine Frau untreu ist, eignet sich ausgezeichnet zu musikalischer Behandlung, denn nun kann der Mandarin seine Gedichte selbst singen, die er im Drama rezitieren mußte, und es wird auch weniger unwahrscheinlich, daß er sich wieder selbst blendet, um seine früheren Glücksgefühle wiederzufinden und den zweiten Akt mit dem gleichen Lobeshymnus zu beschließen, wie den ersten. Charles Pons ist vor allem Melodiker, vernachlässigt aber auch das Orchester nicht, und die lückenhafte chinesische Tonleiter hat ihm einige glückliche Effekte eingegeben. Ohne den Baryton Jean Périer freilich, der den Mandarinen ebenso ausgezeichnet spielte als sang, hätte der Erfolg wohl kaum den Charakter eines Triumphes angenommen, den er schon in der Generalprobe erhalten hat. — Raoul Laparra hat schon vor drei Jahren der Komischen Oper eine höchst düstere Oper „Habanera" geliefert und läßt ihr heute eine „Jota" folgen, die noch viel düsterer ist. Dort behandelte er eine Gespenstergeschichte auf dem Kirchhof und hier eine blutige Episode des Karlistenkrieges. Genau wie dort ist der pikante Gegensatz zwischen dem Tanzrhythmus und der schauerlichen Begebenheit auf die Spitze getrieben, aber in musikalischer Beziehung ist der kurzatmige Dreiachteltakt der Jota weniger verwendbar, als der gemächliche vierteilige Takt der Habanera. Der erste Akt spielt vor einer Dorfkirche Aragons, wo der Priester Jago das Liebespaar Juan und Soledad belauscht und sich dabei selbst in das Mädchen verliebt. Juan nimmt Abschied, weil er als Baske für Don Carlos kämpfen will, und sobald er fort ist, macht der Priester dem Mädchen Vorwürfe wegen allzu großer Sinnlichkeit. Eine religiöse Zeremonie und ein ausgelassener Volkstanz rahmen diese Szenen ein, die durch ihre Kontraste und durch starke deklamatorische Effekte einen günstigen Eindruck machen. Den zweiten Akt hat der Komponist, der sein Textbuch selbst in freien Versen abgefaßt hat, als „Blutfest" bezeichnet, und zwar mit vollem Recht, denn im Innern der Kirche wird von Anfang bis zu Ende getobt und geschossen, so daß die Musik und namentlich die Tanzmusik der Jota wie ein unnötiges Beiwerk kaum mehr zur Geltung kommt. Dreimal wechselt der Besitz des Kriegsschauplatzes zwischen den Aragonesen, die Soledad und der Priester anführen, und den Karlisten, an deren Spitze Juan steht. Den letzten Erfolg seiner Partei mißbraucht der Priester, um das Mädchen mit Ungestüm zu bedrängen und sie in eine wilde Jota hineinzureißen, bis die Karlisten wiederkommen und schließlich alles tot daliegt. Es wäre sicher zu wünschen, daß alle Musikdramatiker ihre Texte selbst schrieben, aber die „Jota" von Laparra ist in dieser Beziehung noch weniger ein ermunterndes Beispiel, als seine „Habanera". Felix Vogt

POSEN: Als örtliche Novitäten brachte das neue Stadttheater im letzten Vierteljahr Prochazkas „Das Glück", Wolf-Ferrari's „Susannens Geheimnis" und Puccini's „Madame Butterfly" recht angemessen. Im übrigen „Margarethe", „Lohengrin", „Traviata", „Hugenotten", „Hoffmanns Erzählungen", „Evangelimann", „Trompeter von Säkkingen" und eine vortreffliche „Meistersinger"-Aufführung, mit der die Saison schloß. Die Operette bleibt dem Sommer vorbehalten, im Winter überwog die Oper.

A. Huch

STETTIN: An den Schluß ihres dem Bedürfnis der Mehrheit geschickt angepaßten, darum recht buntschillernden Spielplans hatte die rührige

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Direktion Illing einen sogenannten Wagner-Festspielzyklus gestellt, der Gelegenheit zu üppigen Gastspiel-Turnieren bot. Typen, wie sie Tänzler als Rienzi, Urlus als Tristan und Lohengrin, Bischoff als Sachs, Frau Leffler-Burckard als Isolde und Frau Hafgren-Waag als Elsa schufen, brachten uns einen Abglanz ruhmreicherer Kunststätten. Indessen waren auch mit den ständigen Kräften gelegentliche Aufstiege über die Durchschnittslinie möglich. Herta Pfeilschneider namentlich, unsere edel geartete Dramatische, die wir leider jetzt an Hamburg abtreten, befriedigte voll als Feldmarschallin, desgleichen Marie Blum als Octavian (Stettin brüstet sich nämlich mit der ersten „Rosenkavalier"-Aufführung in Preußen). Anstatt manches anderen Verdienstes sei schließlich noch das unbestreitbarste des allemal farbenprächtig und inhaltlich interessant gestaltenden Kapellmeisters Wohllebe genannt.

Ulrich Hildebrandt

WIEN: „Der Revisor" von Karl Weis, als „musikalische Komödie" in der Volksoper aufgeführt, ist in Wahrheit eine Operette, in der die grimmige Gogol'sche Satire in harmlos beschwichtigende Walzer- und Polkarhythmen eingefangen wird. Gewiß, die russischen Beamtenzustände haben nicht viel „Musik" in sich, geben wenig her zur Umwandlung in die Transzendenz der Töne. Aber das Lustspiel selbst hätte dramatisch spannender gestaltet werden können: bis zum letzten Moment dürfte auch der Hörer, nicht nur die Mithandelnden, nicht wissen, ob der für den gefürchteten Revisor Gehaltene nicht wirklich dieser Revisor ist; und die ganze Situation, in die der falsche Revisor kommt, all die ihm erwiesenen Ehren müßten auch für ihn selbst durch irgendeine Komödienmotivierung plausibel sein. Ohne all das fehlt die rechte Lustspielwürze, und das Ganze ist, statt einer scharfen, energisch hintreibenden Komödie eine lauliche Operette von belangloser Sauberkeit geworden, frisch, ohne je zu packen, angenehm, ohne jemals anders als durch manche böhmisch national gefärbte Stellen originell zu sein, allem Verletzenden ebenso fern als allem reizvoll Neuen, besser als Eysler und Reinhardt, schwächer als Fall, dramatischer im Musizierten als Lehar, weniger witzig als Oscar Straus. In der Zufallslotterie der Operettenerfolge hätte die freundlich naive Arbeit ebenso die Haupttrefferberechtigung als jeder einzelne der genannten Komponisten, und vielleicht hätte dem „Revisor" dieses ihm möglicherweise noch in Zukunft beschiedene Glück zuteil werden können, wenn das Werk zu günstiger Zeit auf einer der zuständigen Bühnen aufgeführt worden wäre. In der Volksoper ist es zu spät im Jahr darangekommen und in einer sehr mittelmäßigen, von Marco Großkopf dirigierten Aufführung dazu: der Humor der beiden Volksopernkomiker, Günther und Markowsky, ist einer der körperlichen Defekte, der Sprachfehler und der zu langen Beine. Karl Ziegler hat in seiner ganzen Art zu wenig Liebenswürdigkeit und gewinnende Persönlichkeit für die Hauptgestalt, und er ist in Aussehen, Haltung und Gesang immer und immer derselbe, ohne jede Wandlungsfähigkeit und Charakteristik. Einzig Emmy Petko in ihrer kühlen Anmut und mit ihrer hellen Stimme ragte aus dem Ensemble, dem ein Revisor dringend zu wünschen wäre. Aber kein Gogol'scher.

Richard Specht

WÜRZBURG: ‚Würzburg ist tot, es lebe Bad Kissingen!' — so heißt's alljährlich um Ostern. Da Kissingen aber nicht die große Oper, sondern mehr die Operette pflegt, ist letzteres Genre auch in Würzburg bevorzugt besetzt; in der letzten Saison brillierte namentlich der Tenorist Resny. Aber auch die Oper brachte erstaunlich viel: trotz anfänglicher Tenornot (zuletzt hatten wir fast zu viel Tenöre) den ganzen „Ring", ferner „Tristan" und andere Wagnerwerke. Ein tiefer Schatten fiel auf die Spielzeit durch den Tod des Baritonisten Langefeld; er war ein Künstler! Die klaffende Lücke ward mühsam von unserem fleißigen Regisseur Mirtsch ausgefüllt. Ob der neue Kapellmeister Curt Harder eine dauernde Erscheinung bleibt, ist fraglich. Für nächsten Winter sollen zahlreiche Veränderungen bevorstehen. Dr. Kittel

KONZERT

AUGSBURG: Aus der zweiten Saisonhälfte sei als besonders erfreulich der erstmalige Besuch des Sevčik-Quartetts erwähnt; für ihres vaterländischen Meisters Smetana Quartett in e legten sich die Künstler mit imponierender Verve ins Zeug. Das einheimische Trio Emma Martin, W. Wolf, K. Müller bot als Neuheit ein bezüglich der thematischen Entwickelung bedenklich eintönig geratenes Trio in d von Wilhelm Wolf; um so wohltuender wirkte Brahms' Trio in Es, op. 40, bei dem Bruno Hoyer (München) den Hornpart musterhaft spielte. Ein Kammermusik-Abend der Musikschule gab Johanna Deppe Gelegenheit sich als tüchtige Pianistin zu zeigen. Victoria Neuner (München) sang die Wagner-Wesendonkschen Tristanstudien sehr verständnisvoll. Ausgezeichnete Musiker waren in Georg (Klavier) und Emmeran Stöber (Cello) aus München zu begrüßen; sie nahmen sich u. a. mit nachhaltigem Eindruck Hans Pfitzners Sonate op. 1 an. Burmester, begleitet von Willy Clasen, feierte die gewohnten Triumphe. — Der Oratorienverein, unter Wilhelm Webers trefflicher Direktion, führte „Das Paradies und die Peri" von Schumann, mit Emma Bellwidt (Frankfurt) als prädestinierter Vertreterin der Peri, und Beethovens Missa solemnis, in der das Soloquartett durch Emma Tester, Anna Erler-Schnaudt, Anton Kohmann und Felix Lederer-Prina angemessen besetzt war, auf. Das bei beiden Aufführungen tätig gewesene Städtische Orchester spendete unter der Flagge des Oratorienvereins auch noch zwei volkstümliche Symphoniekonzerte, deren erstes, von Fritz Cortolezis (München) geleitet, das Siegfriedidyll von Wagner, die F-dur Symphonie von Brahms und das von Emil Preissig hervorragend gespielte Violinkonzert Tschaikowsky's brachte, während im zweiten Wilhelm Wolf, der Konzertmeister des Orchesters, ein wohlklingendes Präludium mit kontrapunktisch gewandt gearbeiteter Fuge, Es-dur op. 3, effektvoll für großes Orchester geschrieben, persönlich leitete und ebenfalls als dirigierender Komponist Franz Mayerhoff (Chemnitz) mit seiner stimmungsvoll erfundenen, formal und orchestral

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

meisterhaft gestalteten Symphonie in h sich dankbaren Beifalls zu erfreuen hatte. Otto Hollenberg beteiligte sich an diesem Abend mit dem Vortrag des B-dur Klavierkonzertes von Brahms. — Großzügige orchestrale Darbietungen bescherte uns das Münchener Konzertvereinsorchester, als es einmal unter Ferdinand Löwes inspirierender Führung Bruckners Sechste und Beethovens Fünfte Symphonie, sowie Ernst Boehes positiv inhaltreiche, glänzend instrumentierte „Tragische Ouvertüre" interpretierte, das andere Mal mit Ossip Gabrilowitsch an der Spitze erschien, um Liszts Faustsymphonie zu gewaltig eindrucksvoller Wiedergabe zu bringen und den gefeierten Solisten in Beethovens G-dur Klavierkonzert, Lamond, zu begleiten. Otto Hollenberg

BARMEN: Die Konzertgesellschaft veranstaltete einen Wagner-Abend unter Mitwirkung von Thila Plaichinger und Jacques Urlus, machte mit Josef Lhévinne bekannt, der als Beethoven- und Chopinspieler großen Erfolg hatte, und führte „Sonnenaufgang" von Hausegger auf, ohne mehr als eine flüchtige Wirkung zu erzielen. Das Orchester legte Ehre ein mit Bachs 3. Brandenburgischem Konzert und Mozarts g-moll Symphonie. Den Beschluß bildete eine weihevolle Wiedergabe der Matthäus-Passion. Allen Konzerten war Stronck ein feinsinniger Leiter. — Der Allgemeine Konzertverein ließ unter der impulsiven Führung von Inderau die „Eroica", sowie Strauß' „Heldenleben" durch ein hundertköpfiges Orchester ausführen; Willy Heß spielte Beethovens Violinkonzert unvergleichlich schön. Die neuentdeckte Symphonie für zwei Soloflöten von Friedemann Bach, sowie die G-dur Symphonie von Ewald Sträßer sind aus dem Programm des vorletzten Konzerts zu nennen, dessen stärkste Anziehung das von Wüllner deklamierte „Hexenlied" bildete. Mit der „Glocke" von Bruch wurde das Konzertjahr ausgeläutet. — Das Streichquartett brachte unter lebhafter Anteilnahme des Publikums viel Schönes; auch die sechs vom Städtischen Orchester unter seinem bewährten Führer Höhne veranstalteten Symphoniekonzerte waren reich an Anregung: neben klassischen und romantischen Werken kamen die Jüngstdeutschen — „Haschisch" von Boehm sei genannt — in Ur- und Erstaufführungen zu Wort.

Dr. Gustav Ollendorff

BERLIN: Zum Besten von Joh. Seb. Bachs Geburtshaus in Eisenach brachte Georg Schumann an der Spitze der Singakademie eine Wiederholung der „Matthäuspassion", war aber diesmal mit seinem Chor in die Garnisonkirche ausgewandert, die erheblich mehr Zuhörer faßt als der Singakademiesaal. Da sich der Raum aber auf dem Orgelchor für Sänger und Orchester als zu eng herausstellte, mußte der Dirigent die Emporen rechts und links von der Orgel noch zur Unterbringung der mitwirkenden Kräfte zu Hilfe nehmen. Die beiden Singchöre mußten räumlich getrennt werden, und gerade diese Aufstellung kam der Klarheit der Gestaltung namentlich bei dem Wunderbau des ersten gewaltigen Chorsatzes ganz vortrefflich zustatten. Noch in keiner Berliner Aufführung haben wir den Aufbau des e-moll Chores aus den zwei kontrastierenden Chören mit dem Hinzutreten der von Knabenstimmen gesungenen Choralmelodie so klar erfassen können wie diesmal; es gliederte sich alles ganz natürlich vor dem Ohr. Der Chor der Singakademie sang wieder mit einer geistigen Frische, mit einem Wohllaut, einer Schönheit der Tongebung, daß man sich von Herzen freuen durfte. Unter den Solisten seien Johannes Messchaert als Vertreter der Christuspartie und Frau Mysz-Gmeiner als Solistin im Alt an erster Stelle genannt. Auch Eva Leßmann im Sopran und die Herren van Eweyk, Lederer-Prina und Raché, die die kleineren Baßpartieen sangen, zeigten sich sicher im Bachstil. Nur Herr Fischer als Evangelist beherrschte seinen Anteil als Erzähler gar zu wenig; Intonation und Tongebung wie auch Behandlung des Wortes waren recht mangelhaft. Daß auch einige Arien wie die für Baß „Mache dich mein Herze rein" und die für Alt „Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen, ausgespannt", die sonst meist gestrichen werden, diesmal mitgesungen wurden, sei noch besonders erwähnt, zumal sie beide ganz ausgezeichnet vorgetragen wurden. Die Kirche war vollbesetzt, ein gutes Zeichen für das Berliner Publikum, das sich an Bachs Musik nicht satt hören kann.

E. E. Taubert

Über die gesanglichen Leistungen Martha Riemschneiders sowohl wie Hermann Guras ist im Verlaufe des Konzertjahres an dieser Stelle schon zu wiederholten Malen gesprochen worden, so daß weitere Worte erspart bleiben können. — Größere Beachtung verdient der Vortrag Dr. Leopold Schmidts über „die Entwickelung der Symphonie". In klarer, knapper Rede zeigte er den Weg, den diese Kunstform im Laufe der Zeit genommen und erklärte den Wandel in der Bedeutung der Bezeichnung „Symphonie". Interessanter noch als die rhetorische Leistung war die Vorführung einiger ausgewählter Werke, die die Philharmoniker unter Leitung des Vortragenden vortrefflich zu Gehör brachten. Die entscheidenden Etappen der Symphonie repräsentierte neben Leos Oratoriensymphonie der „Mannheimer" Johann Stamitz mit dem schönen C-dur Trio, aus klassischer Periode: Dittersdorf, dem sich Weber als Romantiker mit einem selten gehörten Fragment anschloß. Spohr, der durch ein typisches Larghetto vertreten war, Raff mit einem Teil seiner „Waldsymphonie" und Brahms mit dem Finale seiner „Ersten" vertraten die neuere Zeit. Der starke Beifall, den die Veranstaltung begleitete, konnte dem Redner bezeugen, wie sehr er mit ihr das Rechte getroffen. — Eines Konzert-Abends des Charlottenburger Chorvereins sei noch Erwähnung getan. Was hier unter Dr. Richard Münnichs Direktion geboten wurde, interessierte mehr durch das „Was" als durch das „Wie", denn das Programm ließ, was Initiative und Zusammenstellung betrifft, die meisten ähnlichen Konzerte weit hinter sich. Fast alles war neu und das allein verdient unsere Sympathie. Die Mühe, die sich Leiter und Chor mit den beiden schwierigen Frauenchören von Constanz Berneker und den sechsstimmigen gemischten Chören von Otto Taubmann gaben, verdient alle Anerkennung. Was aber den Abend zu einem musikalisch-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

exklusiven machte, war die persönliche Mitwirkung Hermann Zilchers. Seine hochpoetischen Klavierskizzen machten auf mich einen sehr starken Eindruck. In der Anlage an Schumann erinnernd, sind die Stücke von eminentem gedanklichen sowohl wie sinnlichen Reiz. Der Autor wußte seine ausgezeichnete Arbeit mit allen Finessen seines starken Spiels wiederzugeben, wie er auch dem später folgenden „Liederzyklus", bestehend aus 14 Gedichten von Richard Dehmel, ein vollendeter Begleiter am Klavier ward. Diese hochbedeutsame Schöpfung, schon durch die Weite der Anlage und die Mannigfaltigkeit der differenziertesten Stimmungen abseits der Norm, wurde von Elfriede Goette und Dr. Matthäus Roemer in exzellenter Weise wiedergegeben. Was hier im Ausdruck, in technischer und musikalischer Hinsicht den Künstlern abverlangt wird, ist bemerkenswert, und ich glaube, daß der Autor mit den Darbietungen seiner hervorragenden Interpreten besonders zufrieden sein durfte. Gustav Kanth

BRESLAU: Das 11. Abonnementskonzert des Orchestervereins vermittelte die Bekanntschaft mit dem Pianisten Wilhelm Backhaus, der neben dem a-moll Konzert op. 16 von Grieg die Burleske für Pianoforte und Orchester von Richard Strauß mit entzückender Grazie vortrug. Das Orchester bot unter Dohrns ausgezeichneter Leitung die Symphonie D-dur (Breitkopf & Härtel No. 4) von Haydn und die Ungarische Rhapsodie No. 4 von Liszt (an Joachim). Im 12. Abonnementskonzert hörten wir zum ersten Male Bruckners c-moll Symphonie (No. 8), die namentlich durch die beiden Mittelsätze stark auf das Publikum wirkte. Die Italienische Serenade von Wolf, vom Orchester mit viel Laune gespielt, und die große Leonoren-Ouvertüre von Beethoven ergänzten den orchestralen Teil des Programms. Margarete Preuse-Matzenauer sang mit Erfolg die Arie „Abscheulicher" aus dem „Fidelio". Zwei unbedeutende Lieder mit Orchesterbegleitung, „Geist der Rose" und „Die Gefangene" von Berlioz, verflachten wieder den Eindruck. — Die Breslauer Singakademie führte am Gründonnerstage unter Dohrns Leitung die „Matthäus"-Passion auf. Die Soli wurden von Elisabeth Ohlhoff (Sopran), Ilona Durigo (Alt), Richard Fischer (Tenor), Paul Bender (Baß) und Otto Gärtner (Baß) gesungen. — Im letzten Kammermusik-Abend boten die Herren Wittenberg, Behr, Herrmann, Dr. Lange und Melzer das Streichquartett a-moll op. 29 von Schubert, das Streichquintett g-moll (Köchel No. 516) von Mozart und das Streichquartett f-moll op. 95 von Beethoven, alles in tadelloser Ausführung. Den stärksten Erfolg hatte das Schubertsche Werk. — Einen ungetrübten Genuß gewährte das Konzert des Plüddemannschen Frauenchors unter der Leitung von Paul Plüddemann. — Von anderen Veranstaltungen sind zu erwähnen das Benefizkonzert für den „Unterstützungsverein" mit Tilly Koenen, das Konzert des Waetzoldtschen Männergesangvereins unter Leitung von Heinrich Melcher, des Spitzerschen Männergesangvereins unter Hugo Fiebig, des Gesangvereins Breslauer Lehrer unter Max Krause, der Breslauer Lehrerinnen unter Emil Dercks und ein Konzert des Böhmischen Streichquartetts, in dem ein sehr ansprechendes Klavierquintett von Felix Rosenthal aufgeführt wurde. J. Schink

CHEMNITZ: Auch in der zweiten Hälfte der Saison brachte der neue städtische Kapellmeister Malata eine Anzahl Orchesterwerke erstmalig hier zur Aufführung: Bruckners Neunte Symphonie, aus der Klänge einer andern Welt herübertönen, Dohnányi's wertvolle Symphonie d-moll, Scheinpflugs leichtflüssige Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare, Wagners interessante Jugendsymphonie, den famosen „Elfenreigen" von Klose, Humperdincks schwächliche Maurische Rhapsodie, Mozarts reizende Balletmusik zur Pantomime „Les petits riens" in Georg Göhlers neuer Bearbeitung. Andere Werke von Mozart, die wir hörten, und Beethovens Fünfte und Neunte gelangen nur mittelmäßig; sie scheinen Malata innerlich nicht zu liegen. Auch seine neuen gesprochenen Lieder mit Harfenbegleitung (Frau Bauer-Ziech aus Dresden) waren fehl am Ort. In der Neunten Beethovens sang der Musikverein sehr schön den Schlußchor, außerdem im gleichen Konzert Liszts Chöre zu „Prometheus" unter Kantor Winkler. Im eigenen Konzert erwies sich der Musikverein im „Gesang der Parzen" von Brahms und in Volksliedern a cappella als hochstrebender gemischtchöriger Verein. A. van Eweyk bot volkstümliche Lieder. Der Lehrergesangverein unter Franz Mayerhoff zeichnete sich in seinem Konzert durch besondere Qualität aus. Wie er den wertvollen dritten Teil der „Morgenwanderung" von Nicodé und Volkslieder des 15. bis 17. Jahrhunderts gesungen, das darf man ohne Vorbehalt rühmen. Frau Landowska spielte erstklassig das Cembalo. Gute Weihnachtsmusik hörten wir in Konzerten der Jakobikirche (Mayerhoff), Petrikirche (Bemmann), Schloßkirche (Jochimsen), Werke älterer Meister, darunter den Chemnitzer Dulichius, in der Lutherkirche (Trägner). Kantor Stolz bot Händels „Saul" in guter Besetzung mit Else Schünemann und Leon Rains, Meinel zum erstenmal „Jairi Töchterlein" von Wolf-Ferrari, „Pharisäer und Zöllner" von M. Grabert, Mayerhoff am Karfreitag die „Johannispassion" von Bach sehr eindruckstief. E. Richter veranstaltete erfolgreich mit dem Hamann-Quartett aus Leipzig einen Beethoven-, Brahms- und Reger-Abend (mit dem gewaltigen Klavier-Quartett op. 114.) Für Kammermusik sorgten außerdem Malata und das Wollgandt-Quartett (Leipzig). Der heiteren Muse huldigte Sven Scholander mit Tochter; neue, aber nicht hochstehende Lieder von Blumer (Altenburg) sang Frl. Fischer. Kreisler war wieder der alte Hexenmeister. Margarethe Siems vermochte im Konzertsaal nicht Erfolge zu erzielen wie im „Rosenkavalier". R. Oehmichen

DESSAU: Die letzten Hofkapellkonzerte boten unter Franz Mikoreys ausgezeichneter Leitung an Neuaufführungen Mozarts „Kleine Nachtmusik" für Streichorchester, Weingartners „Gefilde der Seligen", Richard Strauß' Serenade für 13 Blasinstrumente. Als Solisten gastierten Alexander Petschnikoff, Lilli Lehmann, Henri Marteau und Julia Culp. In den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kammermusik-Abenden interessierte eine reizvolle Serenade für Streichquartett von Fritz Kauffmann. Nicht vergessen sei auch der Balladen- und Liederabend Hermann Gura's mit Franz Mikorey am Klavier.

Ernst Hamann

DRESDEN: Im Mittelpunkt des siebenten und letzten Hoftheaterkonzerts der Serie B stand Max Reger, der sich in dreifacher Eigenschaft betätigen durfte, nämlich als Klaviersolist, Komponist und Dirigent. Das 5. Brandenburgische Konzert Joh. Seb. Bachs gab ihm Gelegenheit zu zeigen, daß er im Vortrag dieser alten Musik kaum einen ernsthaften Rivalen besitzt. Wie er die Soloklavierstimme des Bachschen Werkes ausführte, das war schlechthin meisterhaft. Unter Vermeidung jeder Pedalbenutzung, mit sauberster Klarheit und deutlichster Hervorhebung der Polyphonie bei vollendeter Anschmiegung an die beiden anderen Soloinstrumente erzielte er eine so ganz musikalische und durchaus nicht virtuose Wirkung, daß man tiefste Kunstfreude empfinden mußte, zumal da die Solovioline und die Soloflöte von Henri Petri und Philipp Wunderlich nicht minder schön und geschmackvoll gespielt wurden. Um so schmerzlicher war die Enttäuschung, die das Klavierkonzert f-moll den Hörern bereitete. Reger hat hier ein Werk geschaffen, das wohl symphonisch gedacht sein mag, aber durch seine spröde Form, harte und grelle Harmonik und gedankliche Armut weit hinter seinen anderen Arbeiten zurücksteht. Vor allem vermißt man die Konzentration in den Ecksätzen, die vollständig in ihre Teile auseinanderfallen, während der zweite Satz musikalisch höher steht. Reger dirigierte dabei selbst — aber nicht zum Vorteil seines Werkes. Denn seine Dirigentenbegabung scheint nicht groß zu sein. Er liegt zu schwer auf dem Orchester, seine Bewegungen sind hart, eckig und undeutlich, mit einem Worte: die Gabe, ein Orchester schnell, sicher, ruhig und fest seinen Absichten dienstbar zu machen, scheint ihm versagt zu sein. Den ebenso schwierigen wie undankbaren Soloteil des Klavierkonzertes führte Frieda Kwast-Hodapp mit voller Hingabe aus. Konnte das Klavierkonzert nur einen sehr geringen Eindruck machen, so wirkten Regers hier schon bekannte „Variationen über ein lustiges Thema von Ad. Hiller" unter Schuchs feuriger Leitung um so stärker und brachten dem Tonsetzer einen sehr lebhaften Erfolg. — Mozarts Große Messe in c-moll, die vor zehn Jahren durch den unvergeßlichen Alois Schmitt ergänzt und erstmalig aufgeführt worden war, erlebte unter Albert Römhilds Leitung eine vorzüglich gelungene Aufführung, die aufs neue den Beweis erbrachte, daß dieses Werk, das unter dem Ehrennamen der „Dresdener Mozartmesse" bereits in vielen Städten Einzug gehalten hat, in seiner musterhaften Rekonstruktion einen dauernden Gewinn für das Musikleben bedeutet. — Bachs Matthäus-Passion fand in der Kreuzkirche unter Otto Richter eine weihevolle, in allen Teilen wohl ausgeglichene Wiedergabe. — Solistenabende waren nicht mehr zu verzeichnen, dagegen halte ich's für eine Pflicht, den Künstler hier noch zu nennen, der seit vielen Jahren als ausgezeichneter Begleiter hier tätig ist und sich auch im abgelaufenen Winter wieder als Meister dieses schwierigen Kunstzweigs erwiesen hat: Karl Pretzsch.

F. A. Geißler

ELBERFELD: Händels „Israel in Ägypten" bildete unter Hans Hayms vorzüglicher Leitung einen würdigen Abschluß der Abonnementskonzerte der Konzertgesellschaft. Chor, Orchester und Orgel waren ganz auf der Höhe, während die Solisten Clara Wirz-Wyß, Meta Diestel, Heinrich Kühlborn, Hendrik van Oort und Rudolf Gmeiner doch nicht alle den Händelstil gleichmäßig gut beherrschten. Frederic Lamond gab einen Brahms-Beethoven-Klavierabend; hervorgehoben sei die bewundernswert gespielte Appassionata. — Ottilie Schüler machte in einem Klavierabend mit Werken von Beethoven und Chopin, die sie mit schon weit vorgeschrittener Technik spielte, ihrem Lehrmeister A. Eccarius-Sieber alle Ehre. Dieser erwies sich auch als ausgezeichneter Partner in Konzertstücken für zwei Klaviere und Begleiter recht sympathischer Liedervorträge von Elfriede Martick. — Zu einem sehr eindrucksvollen Karfreitags-Orgelkonzert hatten sich Ewald Flockenhaus (Orgel), Saal (Cello), Katona (Harfe) und Klara Lasius (Alt) vereinigt, während in einem folgenden Konzert das Leipziger Solo-Quartett für Kirchengesang mit Kleinodien deutsch-evangelischer Kirchenmusik, alten Kirchenliedern, Reformations-Chorälen und nachreformatorischen Volksliedern tiefgehende Wirkungen erzielte.

F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Ein großes musikalisches Ereignis brachte noch die letzte Zeit der gegen 400 Konzerte umfassenden Frankfurter Saison: die Aufführung der Bachschen „Matthäus-Passion" in der städtischen Festhalle vor etwa 14000 Zuhörern. Willem Mengelberg hatte hierzu seinen hiesigen Chor, den Cäcilien-Verein und die gleichfalls von ihm geleitete Gesangvereinigung zur Beförderung der Tonkunst in Amsterdam zusammengebracht, zu denen noch ein Kinderchor von gegen 1000 Stimmen und ein stark besetztes Orchester von hiesigen, Amsterdamer und Hamburger Künstlern trat, so daß eine Gesamtzahl von 2000 Mitwirkenden erreicht wurde. Die Aufführung gelang ausgezeichnet. Wenn auch die Akustik nicht an allen Plätzen gleich gut war, so darf doch diese Frage durch die Neuplazierung des Podiums an der einen Längsseite, statt wie früher an der Breitseite, als gelöst betrachtet werden. Naturgemäß mußte vieles in breiterem Tempo genommen werden. Doch wirkte der kontrapunktisch so gewaltige und ergreifende Einleitungschor, sowie jeder der Choräle erhebend. Auch die meisten der dramatischen Chöre gelangen gut, und jedenfalls zeigte sich die Masse der Stimmen durchaus einig und mit der Auffassung des trefflichen Dirigenten glänzend vertraut. Da auch die Solisten: Frau Noordewier-Reddingius, Frau Altmann-Kuntz, sowie die Herren Urlus, Denys und Adolf Müller sich ausgezeichnet hielten, konnte ein guter Gesamteindruck nicht ausbleiben.

Theo Schäfer

FREIBURG i. B.: Den Stamm unserer Stärke bilden das Städtische Orchester unter Gustav Starke und Friedrich Munter, die Kammermusikvereinigung unter Julius

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Weismann und Anna Hegner-Basel, der Chor des Oratorienvereins unter C. Beines und die Agentur von Harms mit wiederum zwölf Künstlerkonzerten von Namen ersten Ranges. Als Gäste erschienen u. a. Klavier: Lamond, in Beethovenstücken kleineren Kalibers recht angreifbar; Friedberg, exzellent; Stavenhagen, echt virtuos; Reger, als Meister der Klangfarbe einzig; Schnabel, prachtvoll. Violine: Jos. Szigeti, sehr jung, glänzender Virtuos; Ehepaar Petschnikoff, der weibliche Teil auch musikalisch weit holder; Thibaud, bestrickend geistreich; H. Laber, jung, ausgezeichnet; Waghalter, gut. Cello: Heinrich Kiefer, überlebensgroß in Bleyle's Konzert; Gérardy, mehr virtuos als musikalisch; Fanny Kothe, auch Viola da gamba, sehr charmant. Streichquartette: die Böhmen, hinreißend wie immer, Karlsruher Quartett, rassig, tonreich; Sieben-München, sehr jung, mit viel Ton und Temperament; die Brüsseler, mit Dvořák's Es-dur groß und bestrickend. Gesangsgrößen: Therese Schnabel-Behr, Lula Mysz-Gmeiner, Franz Steiner, Berliner Vokalquartett, überragt vom Sopran Eva Leßmanns, alles mit erheblichen Erdenresten. Von einheimischen Ella Becht, hoher Sopran, der auch in Berlin gefiel. In Oratorien: H. Vaterhaus höchst effektvoll als Riese Suttung in „Gunlöd", Hedy Iracema-Brügelmann und Grete Rautenberg in Verdi's Requiem. Kompositionsneuheiten: Julius Weismanns farbenreiches Klavierkonzert, Tanzphantasie für Klavier. Dr. Max Steinitzer

HAMBURG: Mit dem letzten Philharmonischen Konzert und dem letzten Nikisch-Konzert, die sehr dicht hintereinander stattfanden, ist die quantitativ reich gesegnete, qualitativ aber höchstens im reproduktiven Sinn ergiebige Saison der großen Konzerte zu Ende gegangen. Hausegger schloß mit einer von vertrauenswürdiger Seite mir als geistig sehr hochstehend, technisch nicht ganz einwandfrei bezeichneten Aufführung der Neunten Symphonie, während Nikisch am letzten Abend unter jubelnder Zustimmung die Zweite Symphonie von Brahms aufführte. Im übrigen bekam man inbezug auf beide Konzertunternehmungen noch die angenehme und erfreuliche Mitteilung über den Sommer mit, daß es auch im nächsten Winter beim alten bleibt, d. h. also, daß Hausegger wiederum die Philharmonischen Konzerte, die seiner charaktervollen Persönlichkeit und seinem Kunsternst schon viel verdanken, dirigieren wird, und daß ebenso Arthur Nikisch sich mit den Berliner Philharmonikern wieder an der Stätte der gewohnten Triumphe: in dem akustisch vorteilhafteren Saale des Conventgartens einstellen wird. — Sehr lebhaft gefeiert soll Felix Weingartner gewesen sein, als er kurz nach seiner Ernennung zum Kapellmeister der Hamburger Oper ein eigenes Konzert in der Musikhalle veranstaltete: der Balsam Hamburgs auf die Wunden, die ihm Wien geschlagen. Mit Weingartner erschien Lucille Marcel, die, wie mir erzählt wird, von der feierlichen Würde des großen Abends profitierte, ohne daß ihre technisch recht wenig erfreulichen Leistungen dazu irgend wie berechtigt hätten. Heinrich Chevalley

KÖLN: Gegenstand des 12. Gürzenichkonzerts war wie alljährlich Bachs Matthäus-Passion. Fritz Steinbachs packende Form, Bach gerecht zu werden, fesselt und erfreut immer aufs neue, und die ganze ausgezeichnete Vorbereitung zum einheitlichen Zusammenwirken der verschiedenen numerisch höchst imposanten Ausführungsfaktoren brachte einen prachtvollen Oratorienstil zuwege. Das Orchester und die durch Konservatoristen und Knaben des Domchors ergänzten Chöre hielten sich rühmlichst, während auch die Solisten vorwiegend recht Gutes boten. Obenan ist Hermann Weil mit seiner im Vortrage wie stimmlich sehr schönen Durchführung der Christuspartie zu nennen. Dem hier bereits bekannten Evangelisten von George Walter schlossen sich als Vertreter der Sopran- und Altpartie wie der kleineren Baßsoli die Damen Helga Petri und Maria Philippi sowie Conrad v. Zawilowski an. — In der Musikalischen Gesellschaft debütierte mit vielem Glücke eine nach den verschiedenen Richtungen besonders beanlagte Sopranistin, Käthe Hörder aus Leipzig. Eine sehr schöne Stimme, treffliche Schule und nicht alltägliche Verve des Vortrags erzielten starke Wirkung. Das Orchester der Gesellschaft bot unter Fritz Steinbachs liebevoller Leitung mit der Ouvertüre zu „Figaros Hochzeit" und Haydns Zweiter Symphonie prächtige Gaben.
Paul Hiller

LEIPZIG: Wie es hier seit langem Brauch geworden ist, klang auch diesmal wieder die Musiksaison in einer Karfreitagsaufführung der Bachschen „Matthäus-Passion" aus, und wiederum hat das von Karl Straube fast durchweg in großer dramatischer Lebendigkeit herausgestellte ewige Wunderwerk eine große Gemeinde von Zuhörenden über drei Stunden lang fesseln und zu voller Ergriffenheit erheben können. Vorzügliches leisteten der Bach-Vereinschor und die Thomaner, aus deren Reihen Herr Straube auch einen kleinen Chor der Jünger erwählt hatte, und kräftig stimmten in den Cantus firmus auch Schüler der Petrischule und der Oberrealschule mit ein. Die zum Teil auch solistisch rühmenswert hervortretenden Mitglieder des städtischen Gewandhaus- und Theater-Orchesters, sowie die an der Orgel und am Flügel postierten Herren Max Fest und Heinz Berthold taten ihre volle Schuldigkeit, und viel Schönes bekam man von den Gesangssolisten zu hören, als deren vorzüglichere die sehr kunstgerecht singende Sopranistin Tilia Hill, der den Part des Evangelisten klangschön-ausdrucksreich wiedergebende Tenorist Dr. Roemer und der bis auf einiges unschöne und unwahre Ton- und Tempoziehen ideale Christus-Sänger Alfred Kase anzuführen sind. — Hatte die Passions-Aufführung zum Besten der milden Stiftung des Stadtorchesters stattgefunden, so gab es bald darauf zum Besten des Orchester-Pensions- und Witwenfonds noch ein Extrakonzert im Gewandhause, darin Arthur Nikisch und sein Leipziger Siegesheer das leider etwas spärlich herzugekommene Publikum mit allervortrefflichsten Darbietungen von Tschaikowsky's „Symphonie pathétique" und Liszts symphonischer Dichtung „Les Préludes" überwältigten und ihm dann mit dem temperamentdurchglühten Vortrage der Elften Ungarischen Rhapsodie von Liszt ein seltenes Fest bereiteten. Schließlich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wurde die Lenzluft dann noch von einigem Liedersingen und Lautenklingen durchschwellt, indem nicht nur der treffliche Sven Scholander sich mit seiner Tochter Lisa nochmals in Leipzig einstellte, sondern auch zwei Schwestern Wizemann zu eigener duettierender Lautenbegleitung mit frischem, noch einiger Nachhilfe bedürftigem Singen und hübschem, aber wohl kaum schon zu voller Ausdrucksbeherrschung entwickeltem Charakterisierungsvermögen eine Auslese alter deutscher und schweizerischer Volkslieder vorführten. Arthur Smolian

LONDON: Einen Genuß eigenster Art bereitet die alljährlich in der Karwoche stattfindende Aufführung von Bachs „Matthäus"-Passion in der majestätischen St. Pauls-Kathedrale, die bei solchen Anlässen stets beängstigend überfüllt ist; die atemlose Ruhe und Spannung des Auditoriums ist musterhaft und kann als ein Beweis des stets fortschreitenden Verständnisses für die klassischen Meisterwerke gelten. Eigentümlich wird es den kontinentalen Hörer berühren, daß Sopran- und Altarien von mehreren Stimmen unisono gesungen werden, und fast möchte man sagen, daß die geradezu maschinelle Präzision, mit der diese Art Ensemble gesungen wird, Bedenken erregen muß. — Zu verzeichnen ist ferner eine Aufführung der h-moll Messe von Bach durch die Londoner Chorgesellschaft. Die Königliche Chorgesellschaft brachte Elgars „Olaf" und ein neues Chorwerk von F. Bridge (nach Worten Kiplings: The seven Seas), das beifällig aufgenommen wurde. — Hans Richter dirigierte drei Abschiedskonzerte: ein „letztes", ein „allerletztes" und ein „positiv allerletztes"; zwischendurch las man jedoch Zeitungsberichte, die uns unterrichteten, daß der Altmeister nochmals den „Ring" im Herbst dirigieren werde und voraussichtlich auch zu mindest das eine oder andere Pensionsfondskonzert in der kommenden Saison usw. Wohl uns, wenn dem so ist; wir wissen sehr wohl, was wir an ihm verlieren werden — und je länger es hinausgeschoben werden kann, desto besser! Gewiß wissen wir auch, daß die wundervolle Hans Sachs-Persönlichkeit eines Richter ausbeuterischen Machinationen — wie den oben geschilderten — ferne steht; doppelt bedauerlich, daß auch sie dem Yankeetum spekulativer „Manager" usw. auf die Dauer kein genügend kräftiges „Noli me tangere" zu bedeuten schien. — Henry J. Wood dirigierte Humperdincks Vorspiel zum zweiten Akt der „Königskinder", ein Stück von recht erquickender Frische, während eine Tschaikowsky'sche Suite „Le Lac des Cygnes" keinen anhaltenden Eindruck machte; das b-moll Konzert desselben Meisters fand in Percy Grainger einen vortrefflichen Repräsentanten; Casals erntete neue Lorbeeren mit Dvořák und die Schwestern Harrison spielten das Brahmssche Doppelkonzert sehr sympathisch. — Ein anderes Schwesternpaar, Elsa und Cäcilie Satz, fiel sehr angenehm durch famose Präzision und Frische der Wiedergabe auf (Bach, Konzert für zwei Klaviere und Streichorchester); die jungen Künstlerinnen hatten starken Applaus zu verzeichnen, der wohlverdient war. Im selben Konzerte erwies sich L. Ronald als ernstzunehmenden Beethoven-Dirigenten („Siebente", „Egmont-Ouvertüre" und „Leonore No. 3"). — Ein Orchesterkonzert des englischen Dirigenten N. Harington Balfour stellte arge technische Mängel dieses sonst temperamentvollen Musikers in allzu grelles Licht. Nicht gerade originell und ziemlich breitspurig erwiesen sich Fragmente aus einer Oper P. Napier Miles' „Westward Ho"; mehr befriedigte die Orchestrierung. — Ein neues Werk des sympathischen inländischen Musikers Hamilton Harty, das er selbst in einem Konzert des Londoner Symphonieorchesters dirigierte, hatte schon letzten Herbst bei dem Musikfest in Cardiff sehr günstigen Eindruck gemacht. Der Titel „Bei den Wildgänsen" hat Beziehung zu einer altirischen Legende und bezeichnet einen Bund von Irländern im Exil, die die Schlacht von Fontenoy heldenhaft mitkämpften. Harty's Musik ist ehrlich empfunden und impulsiv, und das Werk wurde sehr beifällig aufgenommen. — Ein Kompositionskonzert der Engländerin Ethel Smyth — unseres Wissens wohl die einzige Komponistin mit dem stolzen Titel „Doctor mus. hon. c." — stellte ihre reiche Begabung in günstiges Licht. Stücke wie das Vorspiel zum zweiten Akt ihrer Oper „The Wreckers" oder das prächtige „Benedictus" aus ihrer Messe in D imponieren durch Erfindungsgabe und technische Beherrschung, und eine bezwingende, gar nicht weibliche Energie spricht aus ihrem „Hey Nonny No", einem Chorwerke nach Worten aus dem 16. Jahrhundert. Auch eine Pikanterie gab es, eine Sensation: Miß Smyth ist unter anderem auch „Stimmrechtlerin" und in dieser Kapazität dirigierte sie einige Suffragette-Chöre und -Märsche eigener Faktur; naturgemäß gab es turbulente Szenen im Saale. — In den „klassischen Konzerten" hörte man neuerdings Fanny Davies, Leonard Borwick, Gabriele Wietrowetz, ferner die letzthin erfolgreiche Sängerin S. Metcalfe, die auch in den „Broadwood-Konzerten" sang, wo man den hervorragenden Violaspieler Pertis bewundern konnte. Außerdem gab es hier Klavier-Cello-Duos (vom Ehepaar Withers mit Erfolg gespielt) und eine Aufführung von vokalen Ensemblewerken, doch war Victor Beigel (am Klavier) der einzige Künstler auf dem Podium. Der Gesang machte mehr den Eindruck des Amateurhaften; freilich war das Programm (Lasso, Lully, Brahms) um so interessanter. — Cortot und Thibaud hatten sich zusammengetan, um in zwei Konzerten Sonaten (Beethoven, Franck, Fauré) sowie das sehr selten gespielte Chausson'sche Konzert für Klavier und Geige mit Streichquartettbegleitung aufzuführen, ein Werk, das stellenweise von großer Schönheit ist; doch möchte ich dem prächtigen Klavierquartett Chausson's den Vorzug geben. — Erfolgreiche Quartettkonzerte gaben noch Walenn und Wessely; letzterer brachte Dohnányi's warm empfundenes Des-dur Quartett sowie Beethovens „Kreutzersonate" (mit Katharine Goodson) in trefflicher Ausführung. — Cyril Scott, einer der Talentvollsten Jungenglands, gab einen Kompositions-Abend, an dem er auch ungewöhnliche pianistische Begabung erkennen ließ. Seine Werke sind stark von Debussy beeinflußt, aber er hat auch manches eigene Wort zu sagen; strenge Logik

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in der Struktur fehlt wohl manchmal, doch seine Harmonik ist interessant und reizvoll. — Die Pianisten Sauer, Pachmann sind zu anerkannt, um immer wieder lobend besprochen zu werden; auch bei Lamond und Bauer meinen wir ähnlich handeln zu dürfen. Außerdem gab es Rezitals des stets höherstrebenden Franzosen Cortot, des klassisch-korrekten Engländers Borwick, des poesie- und anschlagbegabten Wieners Schönberger, des hier als Brahmsspieler vorteilhaft bekannten Howard-Jones, sowie des sehr talentvollen, leider mit abnormem Lampenfieber behafteten Leschetitzkyschülers B. Moisewitsch. Marcian Thalberg und Wesley Weyman vermochten vorläufig nicht — trotz hervorragender technischer Durchbildung — tieferes Interesse zu erwecken. — Von Geigern ließ sich nach langjähriger Pause Huberman wieder hören; nach einem tiefmusikalischen und warm empfundenen Vortrag des Brahmsschen Violinkonzertes in einem Richter-Konzert begeisterte er vollends seine Zuhörer in einem eigenen Queen's Hall Rezital und bot namentlich mit Goldmarks Violinkonzert eine Glanzleistung. — Ein anderer trefflicher Geigenkünstler, Fritz Hirt, hat sich rasch die Gunst des Londoner Publikums erobert. Die a-moll Solosonate von Bach hört man nur sehr selten mit solcher Meisterschaft gespielt; eine sehr bemerkenswerte Leistung war außerdem die fast nie gespielte Rêverie et Caprice von Berlioz. — Von den Gesangskonzerten seien erwähnt: das der sympathischen Rhoda von Glehn, das der hier sehr geschätzten, stilgewandten Alice Mandeville, das des künstlerisch vornehmen Hugo Heinz (mit Orchester, Queen's Hall), der ein hervorragender Stimmbildner ist, was deutlich aus den Leistungen einiger mitwirkenden Schüler hervorging. Der Engländer D. Byndon-Ayres gab ein Rezital von nur englischen Liedern (meist Erstaufführungen, darunter ansprechende Sachen von Bath, Coleridge-Taylor); etwas weniger Monotonie im Ausdruck würde diese Lieder in ein besseres Licht gerückt haben. Schließlich sei noch der Liederabende von Leon Rains Erwähnung getan, dessen prächtiges, sonores Organ anscheinend nicht die Brücke zwischen zweifellos intelligenter Kopfarbeit einer- und emotioneller Beseelung andererseits bildet; letztere glaubten wir vielfach zu vermissen. Last but not least: Lula Mysz-Gmeiner — ein Abend reinster Freude und ungetrübten Genusses, wie ihn nur ganz wenige Auserwählte spenden können. Das sehr zahlreiche Publikum applaudierte frenetisch der gefeierten Künstlerin, die von Eduard Behm glänzend begleitet wurde. — ps —

LÜBECK: In die Freude, über eine Fülle des Guten berichten zu können, mischt sich das Bedauern, daß wir mit Ablauf der Saison Hermann Abendroth verlieren, der nach Essen als Nachfolger Professor Wittes geht. Fünf Jahre hat dieser ausgezeichnete Musiker und temperamentvolle Dirigent an der Spitze des trefflichen Orchesters vom Verein der Musikfreunde gestanden und sich während dieser Zeit die unverminderte Hochachtung vor seinem Können auch dann erhalten, wenn seine künstlerische Pflicht ihn trieb, das Publikum mit Werken bekanntzumachen, die nicht nach vieler Geschmack waren. Wir hoffen, daß alle die Hoffnungen sich erfüllen, die das Probedirigieren Wilhelm Furtwänglers, des Nachfolgers von Abendroth, erwecken mußte. In den 8 Symphoniekonzerten des Vereins der Musikfreunde unter Abendroths Leitung hörten wir als Orchesternovitäten Richard Strauß' „Don Juan" und Robert Schumanns C-dur Symphonie. Das seltene Glück einer Uraufführung verdankten wir Walter Braunfels' op. 18, Ariels Gesang (nach Shakespeares „Sturm") für kleines Orchester, einem mehr durch aparte Orchesterbehandlung als durch überzeugende Kraft der Gedanken interessierenden Werke. Frau Kwast-Hodapp warb mit ihrem glänzenden musikalischen und technischen Können um Max Regers Klavierkonzert, leider mit negativem Erfolge. Felix Berber hatte unverdienterweise nicht viel mehr Glück, wenn er für Max Schillings' neues Violinkonzert mit imponierendem Können eintrat. Unvergleichlich schön spielte Artur Schnabel das d-moll Konzert von Brahms, das hier bislang unbekannt war. Glänzender Aufnahme erfreuten sich der Geiger Gustav Havemann, unser einstiger Konzertmeister, und Frau Preuse-Matzenauer. Das 5. Symphoniekonzert dirigierte Arthur Nikisch, der nach mehrjähriger Pause als Gast bei uns einkehrte. Abendroth schloß seine Tätigkeit, der wir in diesem Winter die Aufführung aller Beethovenschen Symphonieen verdankten, mit der „Neunten" in glanzvoller Weise ab. — Eines ausverkauften Hauses erfreute sich das Konzert des Hanseatischen Orchesterbundes der drei Orchester aus Hamburg, Bremen und Lübeck. Unter Abendroths Battuta spielten nahezu 150 Musiker, darunter 90 Streicher. Dem zu gründenden Pensionsfonds des Vereins der Musikfreunde konnte als Grundlage ein Betrag von rund 1500 Mk. zugeführt werden. Geringer Anteilnahme erfreute sich — zum ersten Male — die (6.) Veranstaltung zugunsten der Richard Wagner-Stipendienstiftung. Abendroth führte uns im Verein mit Karl Erb vom Stuttgarter Hoftheater in die Meister ein, die auf Wagners Entwickelung von besonderem Einfluß waren. — Der nach Auflösung der Singakademie neu geschaffene und dem Verein der Musikfreunde angegliederte Philharmonische Chor, an dessen Spitze gleichfalls Abendroth stand, führte in seinen zwei Konzerten Verdi's „Requiem" und Bachs Matthäuspassion auf. Außerdem bot der ausgezeichnete Chorkörper in einem der Symphoniekonzerte Brahms' „Schicksalslied", wie er auch in der „Neunten" den Stamm des Chors stellte. — Clara Herrmann durfte auch in diesem Jahre für ihre drei Kammermusik-Abende auf starke Unterstützung des Publikums rechnen. Als Mitwirkende hatte sie die Geigerin Kathleen Parlow, das Brüsseler Streichquartett, den Geiger Willy Heß und den Cellisten Hugo Dechert verpflichtet. Den Brüsselern verdankten wir die Bekanntschaft mit Dittersdorfs Es-dur Quartett und Dvořáks op. 51. — Leider nicht in genügendem Maße fand die Lübecker Kammermusikvereinigung von Musikdirektor Hofmeier, de Ruyter-Korver und Corbach die Teilnahme des Publikums. Pfitzners F-dur Trio op. 8 und Rachmaninoff's d-moll Trio op. 9 waren die Neuheiten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der drei Abende. Vielen unbekannt waren Beethovens amüsante und witzige Variationen über „Ich bin der Schneider Kakadu". — Die Vereinigung für kirchlichen Chorgesang unter Karl Lichtwark, dem Organisten an St. Marien, ließ es sich auch in diesem Jahre angelegen sein, die stets zahlreich erschienene Zuhörerschaft mit den Schätzen alter und moderner Kirchenmusik bekanntzumachen. — Der Lehrer-Gesangverein (Chormeister Rudolf Hellmrich-Hamburg) sah in drei Konzerten in Willy Burmester, Emeric von Stefaniai, Robert Kothe und Marianne Geyer alte und liebe Bekannte. Elisabeth Ohlhoff errang sich durch ihre feine Kunst im Fluge begeisterte Zustimmung. Viel Glück hatte sie mit neuen Liedern von Alexander Schwartz mit dem Komponisten am Flügel. — Aus der nicht kleinen Reihe von Solistenkonzerten verdienen nur die Klavierabende von Raoul von Koczalski und Karl Fehling, einem Lübecker, sowie der Liederabend der stets gern gehörten Susanne Dessoir besondere Erwähnung. Arnold Ebel rang in einem Kompositionsabend um die Anerkennung seiner Schöpfungen, ohne indes den Beweis zu erbringen, daß man in ihm einen Pfadfinder in neues Land zu erblicken hat.

J. Hennings

MAINZ: Die Symphoniekonzerte unter Albert Gorters Leitung haben während dieser Saison immer mehr die Wertschätzung des Publikums erobert. Neben den älteren Klassikern kommen auch die späteren Meister, besonders Brahms zu Worte, dessen Doppelkonzert mit den Solisten Karl Klingler (Violine) und Arthur Williams eine vorzügliche Wiedergabe erfuhr. — Ein Wagner-Abend bildete den Schluß des Winterprogrammes. Lilly Hafgren-Waag zeigte mit den Liedern „Schmerzen", „Treibhaus" und „Träume" sehr viel Können. Doch paßt ihr Vortrag besser auf die Bühne, als in den Konzertsaal. — Unter Otto Naumann brachte die Liedertafel eine fast durchweg lobenswerte Aufführung der h-moll Messe von Bach zustande.

Richard Buchholz

MANNHEIM: Mit der 8. Akademie erreichten diese unsere vornehmsten Konzerte einen glänzenden Abschluß. Das Vorspiel zu „Parsifal" leitete sie ein, dann sang Maria Freund Gustav Mahlers „Kindertotenlieder" sehr geschmackvoll und ohne jegliche störende Manier, ernst und wie im intimen Milieu. Es folgte darauf Mahlers Zweite Symphonie (c-moll). Das Werk hatte in der ausgezeichneten Interpretation Arthur Bodanzkys einen gewaltigen Erfolg. In dieser Zweiten Symphonie steckt ein sehr beträchtlicher Feingehalt musikalischer Gedanken, und auch die Arbeit selbst nötigt dem aufmerksamen Hörer alle Hochachtung ab. Den Chor stellte der Musikverein, die Solopartieen vertraten Lilly Hafgren-Waag und Maria Freund. Rühmlich hielt sich das Hoftheaterorchester, das durch das Heidelberger Stadtorchester und andere Musiker auf 100 Instrumentalisten verstärkt war. Für Mahler und seine Kunst hat mit diesem Konzerte Bodanzky einen bedeutungsvollen Schritt vorwärts getan. — Im Musikverein brachte der gleiche Dirigent am Karfreitage Verdi's „Requiem" zur Aufführung, und auch diese künstlerische Tat bedeutete einen Sieg auf der ganzen Linie. Die Aufführung darf als mustergültig bezeichnet werden, denn sie wies eine Fülle feinsinniger Einzelheiten auf, und zu dem vortrefflich geschulten Chore gesellte sich ein fast ideales Soloquartett, als dessen Zierde Gertrude Foerstel und Tilly Koenen anzusehen waren. — Im fünften und letzten Konzerte des Philharmonischen Vereins brillierte Marcella Sembrich mit ihrer phänomenalen Kunst, und das unter Raimund Schmidpeters Leitung stehende Vereinsorchester zeigte in der Begleitung wie in eigenen Vorträgen merkliche Fortschritte bei straffer Disziplin. — Der Lehrergesangverein verlor sich bei seinem zweiten Konzert im Kleinkram philiströser Liedertafelei. Er sang wie im ersten Konzerte viel zu viel unbedeutende Chörlein, besonders auch solche, die ihm und seinem Dirigenten (Carl Weidt) gewidmet sind. Mit diesem Gebaren sinkt der Lehrergesangverein, der ohnehin in den letzten Jahren keine höheren Ziele mehr verfolgte, auf ein bedenkliches Niveau herab, das für eine ernsthafte Kunstpflege kaum noch in Betracht kommen kann. — Große Freude bereitete Felix Lederer seinen Zuhörern im letzten Volkskonzert: er brachte mit dem Hoftheaterorchester Schuberts große C-dur Symphonie und die Oberon-Ouvertüre glänzend heraus. — Großes Interesse erregte ein Wilhelm Berger-Abend in der Hochschule für Musik. Willy Rehberg, W. Davisson und Ida Feinmann aus Frankfurt brachten mit Schülerinnen der Hochschule Kompositionen von Berger zum Vortrage (Variationen für zwei Klaviere, eine Sonate für Klavier und Violine, Lieder und Chöre für Frauenstimmen), und diese gaben ein erfreuliches Bild vom kompositorischen Schaffen des verstorbenen Künstlers. — In eigenen Konzerten ließen sich hören: Otto Voß (Chopin), Jules Wertheim (Chopin und Liszt) und Carl Friedberg mit Hugo Heermann, Botho Sigwart und Sydney Biden. Zwischen den klassischen Sonaten Mozarts (e-moll) und Beethovens (op. 47) standen Lieder und eine Sonate in E-dur von Sigwart, die ein hübsches Talent verraten.

K. Eschmann

MOSKAU: Das 9. Symphoniekonzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft war eine Gedächtnisfeier für Nikolai Rubinstein anläßlich seines 30. Todestages; es brachte Beethovens Achte unter Leitung von Ippolitow-Iwanow und das Es-dur Konzert mit Alfred Hoehn. Im 10. hörte man moderne Franzosen (Debussy, d'Indy, Ducas) unter Emil Kuper; A. Neschdanowa sang französische Lieder. — Die letzten zwei historischen Matinéen von Sergei Wassilenko boten russische Musik; außerdem veranstaltete er ein Orchesterkonzert mit eigenen Kompositionen: die Suite „Au Soleil", ein Zyklus von Liedern erlebten Erstaufführungen, die von der wachsenden Kraft seiner Tonsprache Zeugnis ablegten. — Der Kerzin-Verein der russischen Musik brachte ebenfalls eine Novität: „Phantastische Miniaturen aus russischen Märchen" von Bagrinowski, einem jungen vielversprechenden Tondichter. — S. Kussewitzky hatte Scriabin's Zweite Symphonie und dessen Fünfte „Prometheus" oder „Poème du feu" geboten. Der philosophische Tondichter nähert sich im letzten Werke im

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aufbau mit neuen Harmoniegestaltungen seinem Ziele: eine Synthese von verschiedenen Elementen der Kunst zu schaffen. Kussewitzky's Wiedergabe war ein Meisterstück, der Erfolg groß. — Die Philharmoniker schlossen mit Tschaikowsky und hatten Rachmaninow zum Dirigenten, Alexander Siloti zum Solisten. — Klavierabende: Gregor Beklemischew spielte Liszt und bewältigte sein Riesenprogramm mit künstlerischer Kraft. — Vera Scriabina trug fünf Sonaten von Scriabin höchst einsichtsvoll und vergeistigt vor. — K. Igumnow's Beethoven-Chopin-Abend war von herrlicher Wirkung. — Violinabende: B. Sibor entzückte mit alten Meistern, um sodann volle Kraftentfaltung bei den Modernen zu zeigen. — Alexander Mogilewski hatte zur Hauptnummer Glazounow's Violinkonzert und führte sein Programm mit künstlerischem Elan durch. — In den Kammermusik-Matinéen von S. Kussewitzky kamen zur Erstaufführung Werke von Al. Krein, Al. Rudolp (neue Talente), A. Kalnar, Nikolaus Medtner, von denen etliche im Verein von Eugen Gunst eine Wiederholung fanden. Dort wurden auch feurige Werke von R. Strauß vorgeführt. — Nikolaus Medtner spielte in seinem Konzerte nur eigene Kompositionen (darunter Erstaufführungen) mit der ihm eigenen Präzision, mit strenger Rhythmik und glühendem Temperament. Seine Lieder wurden von Frau Jahn-Ruban vorgetragen; es sind echte Perlen der Gesangskunst. Die Sängerin gab auch einen eigenen Liederabend von künstlerischem Werte. — Lebhaftes Interesse erregte der Rimsky-Korssakow gewidmete Liedervortrag von Frau Sabella-Wrubel, dem ein Vortrag von Prof. Lapschin voranging. — Einen herrlichen Eindruck hinterließ der Liederabend von Pauline Dobbert. — Der Tondichter und Geiger Theodor Tahl und Olga Tahl erfreuten mit gediegenen Vorführungen; ebenso Frl. Grobowska als Pianistin. — Der Kirchengesang war durch den ausgezeichneten Chor von Alexander Archangelski würdig vertreten. — Die Symphonische Kapelle von W. Bulytschew hat die h-moll Messe von Bach zum ersten Male in Rußland vorgeführt, eine Leistung, die volle Anerkennug verdient. Das Werk gelang vortrefflich und erschien in seiner machtvollen Größe. E. von Tideböhl

PARIS: In Ermangelung bedeutender Neuheiten fiel in den letzten Pariser Orchesterkonzerten ein größeres Gewicht auf die Auswahl der Solisten, und so konnte es nicht überraschen, daß zum Schlusse der Saison Pierné und Chevillard als Leiter der Konzerte Colonne und Lamoureux gleichzeitig zwei hervorragende deutsche Sängerinnen auftreten ließen. Im Châtelet zeigte Lilli Lehmann noch einmal trotz ihrer zweiundsechzig Jahre einen fabelhaften Umfang der Stimme und eine noch merkwürdigere Leichtigkeit der Koloratur in der großen Arie aus Mozarts „Entführung" und in der Konzertarie Beethovens „Ah! perfido". Nachher legte sie aber auch einen wahren dramatischen Akzent in Schuberts „Erlkönig". Chevillard hatte nochmals Felicia Kaschowska eingeladen, die schon zu Beginn des Winters bei ihm aufgetreten war, diesmal aber noch mehr Erfolg hatte. Ihre Stimme hat an Kraft bedeutend gewonnen, so daß sie nach der Arie des „Fidelio" die Schlußszene der „Götterdämmerung" in einer Weise durchführte, daß sie das entfesselte Orchester immer beherrschte, sogar an der schwierigen Stelle „Fliegt heim, ihr Raben", die den meisten Brünnhilden gefährlich wird. Frau Kaschowska ist übrigens keine Feindin von Neuheiten. Sie hätte sehr gerne den Parisern einen Vorgeschmack von Richard Strauß' „Elektra" gegeben, aber der Verleger des Werkes war nicht damit einverstanden, weil er der in Aussicht stehenden Bühnenaufführung nicht vorgreifen wollte.
Felix Vogt

POSEN: Von den sechs Symphoniekonzerten der Orchestervereinigung fesselte das letzte unter Paul Geisler mit Brahms' „Vierter" und Wagners Kaisermarsch besonders. Die Berliner Philharmoniker unter Fritz Steinbach entzückten mit Brahms' „Erster". Das Blüthner-Orchester gastierte unter Edmund von Strauß und Siegfried Wagner. Prof. Hennig brachte mit seinem Gesangverein Sgambati's „Requiem" vortrefflich zur Geltung. Im übrigen Männerchorkonzerte, überreichliche Solistenabende wie anderwärts, von denen nur Lamond und Thibaud besonderes Interesse darboten; auch eine heimische Sängerin Frau Berggruen-Kristeller veranstaltete einen netten Liederabend. Der neue Bachverein gab am Karfreitag die „Matthäuspassion" mit Emmy Collin, G. Goetz, Pinks, Weißenborn und Hielscher als Solisten. A. Huch

PRAG: Unter großartigen Kundgebungen hat der Deutsche Männergesangverein sein fünfzigjähriges Jubiläum gefeiert. An der Spitze der festlichen Veranstaltungen stand das Konzert, das Dr. Gerhard von Keußler mit jenem Aufwand an Sorgfalt und Temperament leitete, den man an ihm nun schon fünf Jahre schätzt. Auf dem Programme stand der „Gesang der Geister über den Wassern" von Schubert, das „hohe Lied" von Bruckner, die „Palmen" von Rudolf v. Prochazka und „Rinaldo" von Brahms. Die Soli sangen die Pragerin Therese Lederer-Schiestl, eine mit hervorragenden Mitteln begabte Dame, und Adolf Wallnöfer, der mit der fast unverwelkten Frische seiner Stimme lebhafte Bewunderung erweckte. — Im Dürerbund führte sich die Wienerin Flore Kalbeck mit Liedern von Schubert, Wolf, Mayer u. a. ungemein günstig ein. Ihr wohlausgebildeter Mezzosopran verbindet sich mit der eindringlichen Gestaltungskraft der Sängerin zu tiefen und nachhaltigen Wirkungen. — Blech und Marteau traten in einem Wohltätigkeitskonzert auf. Blech dirigierte u. a. die C-dur Symphonie von Schubert und die „Préludes" von Liszt in hinreißender Weise; Marteau spielte unvergleichlich schön das Violinkonzert von Beethoven und die Chaconne von Bach. — Einen seltenen Genuß bereiteten Lucy Boennecken und Alma Swoboda mit der Aufführung von Pergolese's „Stabat mater". — Die Tschechische Orchestervereinigung führte, von dem hochbegabten Ottokar Ostrcil dirigiert, in ihrem 11. Symphoniekonzert u. a. die Balletmusik zu Mozarts „Les petits riens" auf.
Dr. Ernst Rychnovsky

ST. PETERSBURG: Das letzte Kussewitzky-Konzert gestaltete sich durch die Mitwirkung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Alexander Scriabin's zu einem festlichen musikalischen Ereignis. Das Programm brachte seine herrliche Zweite Symphonie und sein letztes, mit großem Raffinement gemachtes Tonpoem „Prometheus". Dieses Werk, gegen das sich eigentlich jede gesunde musikalische Natur aufbäumen muß, erinnert unwillkürlich an Wilhelm Buschs Wort: „Musik wird oft nicht schön gefunden . . ." Das Werk übte dennoch unter Kussewitzky's Leitung einen zündenden Eindruck auf die Hörerschaft aus; der Komponist, der die Klavierpartie spielte wurde unzählige Male gerufen. — Das 164. (XIV. Saison) allgemein zugängliche Symphoniekonzert des Grafen Scheremetew brachte mit Ausnahme der Brahmsschen Haydn-Variationen ein vollständiges Novitätenprogramm: „Drei Böcklin-Phantasieen" von Woyrsch, „Erntefest" aus dem Musikdrama „Der Moloch" von Schillings, Regers „Die Nonnen" und Brahms' „Gesang der Parzen". In die Ausführung des hochinteressanten Programms teilten sich Alexander Chessin und D. Berthier. Das 165. Scheremetew-Konzert brachte unter persönlicher Leitung des Grafen Elgar's Oratorium „Die Apostel". — Ein Symphoniekonzert unter Leitung S. Liapounow's, dessen Ertrag dem Balakirew-Denkmalfond zugeführt werden sollte, war leider sehr schwach besucht. Der symphonische Teil des Programms stützte sich mehr oder weniger auf bekannte Werke Balakirew's. Das Hauptinteresse brachte man dem hier zum erstenmal gespielten Es-dur Klavierkonzert entgegen, von Liapounow geistvoll interpretiert. — Der Dirigent Achscharoumow und eine tüchtige Musikerschar, die soeben eine Tournee durch einige Provinzen des russischen Reiches machen, ließen sich auch hier im großen Konservatoriumssaale zweimal hören. — Konstantin Türnpu kam mit dem gemischten Chor des Revaler Nicolai-Gesangvereins nach Petersburg und veranstaltete eine Aufführung von Beethovens „Missa solemnis". Vortrefflich hielten sich Chor und Orchester, und ein nicht minder warmes Lob beanspruchen für die stilvolle Durchführung ihrer Partieen die Solisten Tilia Hill (Sopran), Maria Seret van Eyken (Alt), Albert Jungblut (Tenor) und Eugen Brieger (Baß). Sämtlichen vier Künstlern begegneten wir zum erstenmal. — Der hiesige St. Petri-Gesangverein brachte Bachs „Matthäus-Passion" zu Gehör. An der mit vieler Sorgfalt von Arthur Wulffius vorbereiteten Aufführung waren als Solisten beteiligt: das Ehepaar Senius, Frau Iljina, N. Kedrow und G. Stahlberg aus Dorpat (Baß). — Emma Stember, die unlängst preisgekrönte Pianistin bei dem Malesomewa-Wettbewerb, gab mit ihrer Schwester Jenny einen Klavierabend und erfreute sich überaus sympathischer Kundgebungen seitens des Publikums. — Eine temperamentvolle, auch technisch vorzüglich ausgerüstete Violinistin lernten wir in der Engländerin Lillian Crow kennen; sie spielte mit stilvoller Auffassung u. a. das Konzert von Glazounow. — Die gefeierte Primadonna der Hofoper Adele Bolska und die treffliche Altistin Lydia Iljina gehören auch zu den bekannten Erscheinungen des Konzertsaales. — Im übrigen dominierten wieder die Konzerte der Klavierbeflissenen. Sehr viel künstlerischen Ernst zeigte Frau Lioschütz-Turina (Laureatin des Petersburger Konservatoriums) mit einem schön zusammengestellten Programm; die Liszt-Schülerin Vera Timanoff bewies, daß sie noch immer zu unseren besten Pianistinnen gehört. Eugen Holiday bewährte seinen Ruhm als vorzüglicher Techniker, doch bringt er es nie (trotz seiner langjährigen Studien bei A. Rubinstein) zu tieferen Wirkungen. Anatol Drosdrow zeigte sich als Klavierspieler von zweifellos starker Begabung, aber noch ziemlich ungeschliffener Technik. Ferner ließen sich noch zwei talentvolle Pianisten hören: S. Maykapar und Alexander Borowsky. — W. Andreeff begeistert wie früher mit seinem berühmten Balalaika-Orchester das leichte Musik liebende Publikum. Gleich ihm konzertieren zwei Glückskinder, Anastasia Wjalzewa (Zigeunerlieder) und Nadeshda Plevitzkaja (russische Volkslieder), bei enorm hohen Eintrittspreisen stets vor ausverkauften Häusern. — Mit dem Frühling kommt alljährlich Arthur Nikisch zu uns; auch Elena Gerhardt scheint unser Frühlingsgast zu werden.

Bernhard Wendel

SHEFFIELD: Musikfest (26.—28. April). Die alle drei Jahre stattfindenden Musikfeste in Sheffield verdienen ihre ganz besondere Beachtung zunächst durch die Persönlichkeit des Dirigenten, Sir Henry Wood aus London, der den bei diesem Feste wirkenden Chor sich erst gebildet und herangezogen hat, um ihn zu einem Klangkörper zusammenzuschweißen, mit dem er mit künstlerischer Souveränität schalten und walten kann. Diese 300 Stimmen hat er in ungefähr 98 Proben auf eine Höhe der Leistung gebracht, die nur von großen eingearbeiteten Chorinstituten erreicht, von wenigen aber übertroffen werden dürfte. Sein Queen's Hall-Orchester war zum größten Teil aus London herübergekommen, und so war durch diese drei Faktoren von vornherein eine Kunstübung allerersten Ranges gewährleistet. Das Programm bescherte uns zunächst das Nationaloratorium „Messias". Diesem Werke, dessen Aufführungen durch die jahrhundertlange Tradition erstarrt waren, riß er zunächst die Schlafmütze der Formel vom Kopfe und gab ihm frisches Blut von seinem eigenen. Manchmal ein bißchen viel vom eigenen, aber dem Werke zum Heil und seiner Wiedergabe. Es ist nicht nötig, die Koloraturen dieser Chöre herunterzuleiern, man kann sie feinsinnig deklamieren und in wirkungsvollen Gegensätzen ihre Macht üben lassen. Es ist nicht nötig, den Hallelujah-Chor mit obligater stretta herunterzubrüllen. Auch hier ist Licht und Schatten, Farbe und Leben herauszuholen. Wood tat es glänzend. Laßt die philistins zetern. Am Abend des ersten Tages kam die erste Novität des Festes, Georg Schumanns „Ruth" an die Reihe. Das Werk hatte einen Sieg auf der ganzen Linie zu verzeichnen, und zwar einen wohlverdienten. Die Chöre sind von hinreißender Wucht und blühendster Schönheit und wurden mit der Begeisterung und dem Feuer gesungen, das dieses Werk noch jedem Chore eingeflößt hat, der sich damit beschäftigt. Wood war bei diesem Werke, das dem Dirigenten sehr interessante Probleme stellt, ganz in seinem Elemente. Er holte aus Chor und Orchester unerhörte Klangpracht heraus und entfesselte wahre Beifallsstürme. Lalo's

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Symphonie espagnole (Jacques Thibaud) sowie Strauß' „Don Juan" beschlossen den ersten Tag. Am zweiten Tag brachte die h-moll Messe Bachs einen Rückschlag. Vielleicht vom schlechten Wetter beeinflußt, kam anfangs keine Stimmung in den Chor, kein einheitliches Zusammenwirken in die Arien und nur in dem „cum sancto spiritu" und in den Chören vom ehernen „sanctus" an erkannte man den Chor von gestern. Das „Agnus dei" wurde übrigens von Ellen Beck und dem Violinchor unvergeßlich schön gesungen. Das Abendkonzert war ein Konzert schlechthin, in dem nur das „Schicksalslied" von Brahms durch seine meisterhafte Aufmachung zu interessieren vermochte. Um eine gute C-dur Symphonie von Mozart und eine gute Coriolan-Ouvertüre zu hören, braucht man nicht nach Sheffield zu gehen, und die Schlüsse der vier Musikdramen des „Ring" hätte ich den Veranstaltern ganz schenken mögen, um so mehr als niemand von den singenden Damen und Herren die Wagnerschen Übermenschen aus dem Frack und der Konzerttoilette herauszubringen vermochte. Manche erschienen sogar im Négligé. Dagegen ließ die Matthäus-Passion des dritten Tages Kenner und Feinschmecker aufhorchen. Sie zeugte vom eingehendsten Studium des Dirigenten, das sich in der Aufstellung, in der Orchesterbesetzung mit stark ausgestatteten Holzbläsern, der Begleitung der einen Baßarie durch eine wundervolle Viola da Gamba und so tausend kleinen Zügen äußerte, die das Publikum eben hinnimmt, für die ein ernsthafter Mensch aber dankendes Verständnis hat. Aus all dem setzt sich das Geheimnisvolle zusammen, das wir Stil nennen, das aber Phrase wird, wenn hinter dem Studierten und Eingelernten nicht eine Persönlichkeit, wie Wood, steht. Ich stelle jeden Superlativ für diese Aufführung zur Verfügung. Am Abend des dritten Tages vermochte Bantock's „Omar Khayyam" I. Teil nicht durchweg zu interessieren. Die Architektur der Chöre ist auf den Effekt der Front berechnet, dahinter ist nicht viel. Reichlicher Orchesterglanz, sinnfällige Solostellen mit Terzen und Sexten. Sheffield bejubelte seinen Nationalkomponisten. Gralsszene und Finale des 1. Aktes „Parsifal" in der Konzertsaalverdünnung machten den Beschluß des Festes, für das man respectis respiciendis ein Bravo haben muß. Paul Hielscher

STETTIN: Georg Schumanns „Ruth", dieses aus modernem Geist geborene, reichgestaltete Werk eines großen Könners, wurde durch den Musikverein sieghaft bewältigt und zu rauschendem Erfolg gebracht. Behaupteten trotz vollwertiger Solisten (Meta Geyer-Dierich, Martha Stapelfeldt und Arthur van Eweyk) die glänzenden Chorleistungen das Übergewicht, so erst recht in der durch den gleichen, 300 Sänger starken Chor zu imposantem Erklingen gebrachten, namentlich durch prächtig aufgebaute Chorstücke wirksamen Passionskantate „Golgatha" von C. Ad. Lorenz. Herta Dehmlow rettete hier allein die Solistenehre. Beiden großzügigen Aufführungen leuchtete die machtvolle Dirigierkunst Robert Wiemanns voran, die sich daneben auf symphonischem Gebiet (Berlioz' „Fantastique") wenn möglich noch überzeugender Bahn brach. Dieser Berlioz-Abend, in dem noch die feurige Geigerin Anna Hegner (Tschaikowsky-Konzert und Reger-Sonate) mithielt, war eine symphonische Denkwürdigkeit, wie auch besonders das letzte Konzert der Berliner Philharmoniker unter Kunwald, das schon um seines Programms willen (Enesko: Rumänische Rhapsodie, Dukas: „Zauberlehrling", Tschaikowsky: f-moll Symphonie) stark interessieren mußte. — Nur im Vorübergehen berichte ich noch von den tiefen Eindrücken, die uns Ludwig Wüllner, Lula Mysz-Gmeiner und namentlich Frederic Lamond (Hammerklavier-Sonate) heuer wieder schufen. Ulrich Hildebrandt

WARSCHAU: Das Andenken an den zu früh der polnischen Kunst entrissenen M. Karlowicz wurde durch ein vom hiesigen Musikverein veranstaltetes, unter Gregor Fitelbergs Leitung stehendes Konzert gefeiert. Das Programm umfaßte nur Werke von Karlowicz: das Violin-Konzert, die symphonischen Dichtungen „Wiederkehrende Wellen" und „Uralte Lieder", die Lithauische Rhapsodie und Lieder. Der vor drei Jahren durch eine Lawine im Tatragebirge getötete junge Künstler vermachte, wie bekannt, sein ganzes Vermögen (zirka 200000 Mk.) dem Warschauer Musik-Verein. — Als wichtiges künstlerisches Ereignis ist die Aufführung von Mozarts Requiem unter H. Melcers Leitung zu nennen, das dreimal bei vollem Saal wiederholt wurde. — Von den Solisten der letzten Symphoniekonzerte haben am meisten gefallen die sympathische Klavierspielerin Gisella Springer, Backhaus und Godowsky. Von größeren symphonischen Werken unter Fitelbergs Leitung sind die Vorführung der IX. Brucknerschen Symphonie und „Der Flagellantenzug" von Bleyle zu nennen, der jedoch trotz ausgezeichneter Wiedergabe keinen tieferen Eindruck zu hinterlassen vermochte. — Das Hauptgewicht der letzten Konzerte in der Philharmonie lag nicht in den Virtuosenerfolgen, sondern in den Programmen, die uns drei äußerst interessante polnische Symphonieen zu Gehör brachten. Die lange nicht gespielte Symphonie von S. Stojowski (Ed. Peters) zeigt — besonders im reizenden Scherzo — Meisterschaft in der Orchestertechnik und Gestaltungskraft des Komponisten. Emil Mlynarski (seit vorigem Jahr Leiter der Symphoniekonzerte in Glasgow) hat seine erste Symphonie „Polonia" selbst dirigiert. Das Werk, das schon in England äußerst vorteilhaft beurteilt wurde, hat einen wahren Erfolg davongetragen. Der Symphonie liegt ein gewisses Programm zugrunde, das an die Paderewski'sche Symphonie erinnert. Bruchstücke von polnischen Hymnen und Nationalliedern sind zweckmäßig als Motive in das Gewebe der fein symphonisch durchgeführten Hauptthemen eingeflochten. Das „Fatumthema" erscheint verschiedenartig umgestaltet in allen vier Teilen der Symphonie. Das letzte Abonnementskonzert und Benefiz von Gregor Fitelberg hatte zwei Neuheiten im Programm: die kürzlich preisgekrönten Variationen für großes Orchester von Adolf Guzewski und die Zweite Symphonie von Karl Szymanowski. Guzewski, ein talentvoller Opernkomponist („Die Eisjungfer" nach E. T. A. Hoffmann, Warschau 1908), bietet in seinen Variationen über ein eigenes Thema interessante musikalische Gedanken; die Fuge ist meisterhaft gearbeitet. Karl Szymanowski gilt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit Recht als das hervorragendste Talent Jungpolens. Seine Zweite Symphonie ist trotz großer Kompliziertheit doch klar, dabei in der Form neu (der Komponist entwickelt aus einem Thema mit Variationen drei Sätze: den langsamen Satz, das Scherzo und das Finale; das erste Allegro bildet einen Satz für sich; sein Hauptthema wird auch im Schlußsatz verwendet). Die kontrapunktischen Feinheiten verraten eine Meisterhand und dabei viel Poesie; es fehlt nur ein wenig an markanten Rhythmen. Das Werk, dessen Aufführung sehr große Schwierigkeiten bietet, wurde von Fitelberg glänzend dirigiert.

Henryk v. Opieński

Allgemeinen Beifall in der Presse und beim Publikum fand das am 22. Februar stattgehabte Kompositions-Konzert von Henryk v. Opieński unter Mitwirkung der ausgezeichneten Sängerin Felicia Kaszowska (Szene aus der Oper „Maria" und Lieder) und des Prof. H. Melcer (in Lemberg preisgekrönte Klavier-Variationen). Der Tonsetzer, der seine Kompositionen: Fragmente aus der Oper „Maria", die symphonische Dichtung „Lilla Weneda" und einen Hymnus für gemischten Chor, Orgel und Orchester („Veni Creator"-Paraphrase des Dichters Wyspianski) selbst leitete, wurde äußerst herzlich akklamiert.

Z. S.

WIESBADEN: Zu Ostern brachte der Cäcilienverein unter Kogels Leitung eine recht gelungene Aufführung von Bachs „Matthäus-Passion". Unter den Solisten ragten hervor: Carl Braun als Christus und Paul Schmedes als Evangelist, ebenso durch stimmliche Begabung wie durch geistvolle Interpretation. — Der „Verein der Künstler und Kunstfreunde" beging die Feier seines 40jährigen Bestehens durch ein sechstägiges „Kammermusikfest", das lediglich den Kammermusikwerken Brahms' und einigen seiner Lieder gewidmet war. Besonderes Interesse boten das H-dur Trio (in der „zweiten Bearbeitung"), die beiden Streichsextette, die hier seit vielen Jahren nicht mehr gehört worden waren, und die prächtigen Klarinetten-Kammermusiken der letzten Brahmsperiode. Die Ausführenden waren von Frankfurt herberufen: die vielgewandte Pianistin Florence Bassermann, der Geiger Hans Lange, Cellist Ary Schuyer und andere: ein vorzügliches Ensemble, ob es nun Trio, Quartett, Quintett oder Sextett galt. Maria Freund mit ihrer feingebildeten Stimme und verständnisinnigen Vortragsweise brachte die Brahmslieder zu tiefgehender Wirkung. — Im Kurhaus konzertierten mit Erfolg: Pianist Walther Fischer (Wiesbaden), ein trefflich durchgebildeter Virtuos; Frieda Stahl-Spieß — aus Leschetizky's Schule —, eine Pianistin von Rasse und naturwüchsiger Frische, die namentlich mit Brahms' „Händelvariationen" Aufsehen erregte; Fritz Volbach als ein von Kopf bis zu Füßen tüchtiger Orgelmeister; und endlich Léon Laffitte, der kürzlich neu aufgetauchte Tenorstern: ein echt italienischer „primo uomo", dessen Organ, trotz mancher naturalistischen Allüren, allerdings wohl zu den schönsten seiner Art gehört.

Prof. Otto Dorn

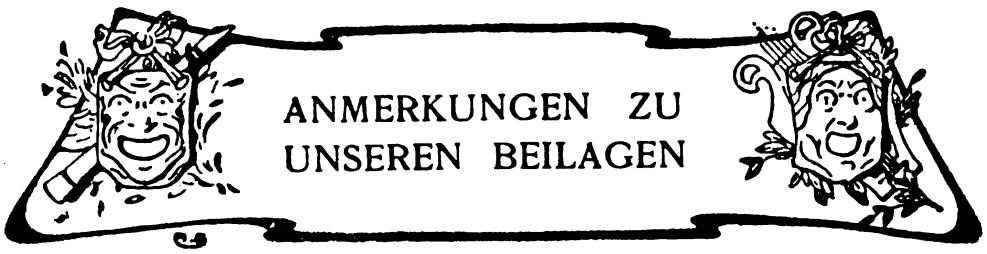
WÜRZBURG: Die Saison ist vorbei — ihre Bilanz kann befriedigen. Es war nur manchmal fast zu viel. Neben die Königliche Musikschule, die ihren führenden Platz im Konzertleben behaupten konnte, trat ein Würzburger Quartett; es könnte berufen erscheinen zu erfolgreicher Wirksamkeit und Lebensdauer. So erinnere ich mich mit Freude an einen prachtvollen Russischen Abend; aber ein folgender Italienischer war bedeutend schwächer, und statt des angekündigten Französischen kam ein Programm ohne Nationalart und außerdem noch teilweise ein Personalwechsel. Es wäre zu schade, wenn das Würzburger Quartett trotz seiner trefflichen Führung scheitern würde. In der Königlichen Musikschule erinnere ich mich eines interessanten Ritter-Quartetts; ferner einiger neuer, guter Kompositionen von Meyer-Olbersleben.

Dr. Kittel

ZÜRICH: In Verhinderung Andreaes leitete Friedrich Hegar das letzte Abonnementskonzert, in dem Fritz Kreisler als Solist auftrat. Der Vortrag des Brahmskonzertes und von vier kleineren, von Kreisler bearbeiteten Kompositionen brachte dem vor allem im Rhythmus hervorragenden Geiger begeisterten Beifall. — Die letzte Kammermusikaufführung erfreute besonders durch Sinigaglia's Serenadentrio; die Sonate Kodalys dagegen befriedigte beim ersten Anhören durchaus nicht; sie schien (und nicht nur im Phantasiesatz) zu sprunghaft, kapriziös, ohne genügend klare Durchführungen. — Der Züricher Lokalverein des Bundes deutscher Musiker veranstaltete unter Leitung Fritz Steinbachs ein in jeder Beziehung gelungenes „Monstre"-Konzert (160 Mitwirkende). Unter anderem kamen folgende Werke zu Gehör: Bachs 3. Brandenburgisches Konzert, die 3. „Leonoren"-Ouvertüre und die Vierte Symphonie von Brahms. — Die fünf populären Symphoniekonzerte enthielten ausschließlich Werke von Wagner und Richard Strauß, für deren durchweg vollendete Wiedergabe man Volkmar Andreae und dem Orchester nicht genug dankbar sein kann. In einem Punkt hinterlassen mir aber die alljährlichen populären Symphoniekonzerte den gleich peinlichen Eindruck wie die sich häufenden Gesamtausgaben der Werke eines Dichters: Warum denn stets die historischen, stilistischen Aufführungen oder die Werke ganz Vereinzelter? Man könnte manchmal glauben, das Auditorium setze sich nur aus Musikhistorikern zusammen. Das frische Genießen wird allmählich durch ein verstandesmäßig wissenschaftliches Aufnehmen verdrängt In der Kunst sollte das einzelne Werk für sich wirken; die Kenntnis des Entwickelungsganges der Kunst oder des Künstlers sollte nicht als Hauptsache in den Vordergrund gestellt werden.

Dr. Berthold Fenigstein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Wir beginnen mit dem Porträt eines Großmeisters der Tonkunst, Claudio Monteverdi (1567—1643), jenes genialen Neuerers, der „in der Zeit der Entstehung des modernen Musikstils (1600) von der bloßen Negation der Florentiner Reformatoren zu positivem neuen Schaffen überging". Der Autor dieses wundervollen Gemäldes, das sich in englischem Privatbesitz befindet, ist unbekannt. Es galt lange Zeit als ein Porträt Antonio Stradivari's. Ein Nachkomme des berühmten Geigenbauers schenkte es dem französischen Geigenbauer J. B. Vuillaume; von einem Mitglied der Familie dieses letzteren hat es der jetzige Besitzer erworben. Neuere Forschungen haben indessen erwiesen, daß das Gemälde aus früherer Zeit stammt, und der Vergleich mit einem authentischen Porträt Monteverdi's läßt es als unzweifelhaft erscheinen, daß das angebliche Porträt Stradivari's in Wirklichkeit Claudio Monteverdi darstellt.

Aus Anlaß des 55. Todestags (3. Mai) von Adolphe Adam, dem Komponisten des „Postillon von Longjumeau", veröffentlichen wir sein Porträt nach einer Zeichnung von Cäcilie Brandt.

Eine Rarität bieten wir mit dem folgenden Blatt: ein prachtvolles Porträt Ferdinand Hillers, des um das rheinische, besonders das Kölner Musikleben hochverdienten Künstlers, dessen Geburtstag sich im Oktober zum hundertsten Male jährt. Es ist eine Arbeit des ausgezeichneten französischen Malers Gustave Ricard (1824—1873), der als Porträtist sich in seiner Heimat großen Ansehens erfreut. Die Herren Bernheim Jeune & Cie. in Paris, die Besitzer des Originals, bitten uns um die Mitteilung, daß das Bild (Höhe 56 cm, Breite 47 cm. Gezeichnet: G. R. Ohne Datum) für 10000 Francs verkäuflich ist.

Die am 15. April im Alter von 72 Jahren in Berlin verstorbene Frau Wilma Norman-Neruda (Lady Hallé) war wohl die bedeutendste Meisterin der Violine, die je an die Öffentlichkeit getreten ist, nach Hans v. Bülows Ausspruch „Joachims, des Einzigen, einzige Rivalin".

Am 25. April feierte Enrico Bossi seinen 50. Geburtstag. Der besonders in Deutschland sehr geschätzte Musiker, ein Vorkämpfer Bachs und Wagners, überhaupt der deutschen Musik in Italien, leitet seit 1903 das altberühmte Liceo musicale in Bologna. Von seinen zahlreichen Kompositionen (darunter wertvolle Schöpfungen für Orgel, Klavier und Kammermusik), die zum großen Teil in Deutschland ihre erste Aufführung erlebten, seien hier bloß erwähnt die bekannten Chorwerke „Canticum Canticorum" und „Das verlorene Paradies" sowie die „Intermezzi Goldoniani" für Streichorchester. Auf dramatischem Gebiet ist dem Tonsetzer dagegen bisher kein nachhaltiger Erfolg beschieden gewesen.

Den Schluß unserer Beigaben bildet ein lebensvolles Porträt des Geigers Alexander Petschnikoff, nach einer photographischen Aufnahme unseres geschätzten früheren Mitarbeiters in San Francisco Dr. A. Wilhelmj, an dessen früher von uns veröffentlichte ausgezeichnet gelungene Künstlerporträts sich unsere Leser gewiß noch erinnern werden.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





X. 16

ADOLPHE ADAM
† 3. Mai 1856
Nach einer Zeichnung von Cäcilie Brandt

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Galerie Bernheim Jeune et Cie., Paris. — Photo Druet

FERDINAND HILLER

Nach dem Gemälde von Gustave Ricard

X.16

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



WILMA NORMAN-NERUDA
† 15. April 1911

X. 16

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 16

ENRICO BOSSI
* 25. April 1861

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Dr. A. Wilhelmj, Berlin, phot.



X. 16

ALEXANDER PETSCHNIKOFF

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Freiheit ist — Wahrhaftigkeit. Wer, selbst unter dem Zwange, seine Wahrhaftigkeit sich wahrt, der wahrt sich im Grunde auch seine Freiheit.

Richard Wagner

X. JAHR 1910/1911 HEFT 17

Erstes Juniheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Dr. Julius Kapp
Richard Wagners Autobiographie

Oscar Wappenschmitt
Vom Stimmführungsunterricht

Herman Rutters
Der Beethoven-Zyklus im Haag

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

RICHARD WAGNERS AUTOBIOGRAPHIE

Besprechung von Dr. Julius Kapp-Berlin

Als vor einigen Monaten die seltsamerweise Glauben findende Sensationsmeldung durch die Presse lanciert wurde, daß eine Autobiographie Richard Wagners „aufgefunden" worden sei, deren Vorhandensein selbst den Eingeweihten der Wagnergemeinde durch „das wohlbewahrte Geheimnis" unbekannt geblieben, da mußte es jedem auch nur entfernt in der Wagnerliteratur Bewanderten ohne weiteres klar sein, daß es sich nur um die Lebenserinnerungen des Meisters handeln konnte, die er, geflüchtet aus dem wilden Strudel der Münchener Kämpfe, an stillen Winterabenden im Frieden des idyllischen Tribschen seiner Gefährtin Cosima diktiert hatte. Außer durch verschiedene briefliche Äußerungen Wagners war dieses „wohlbewahrte Geheimnis" durch mehrere Bruchstücke, die Wagner mit dem Zusatz „Aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen" in seine „Gesammelten Schriften" aufgenommen hat, längst enthüllt. Es sind dies: „Das Liebesverbot. Bericht über eine erste Opernaufführung" (I, 20), „Bericht über die Heimbringung der sterblichen Überreste Carl Maria von Webers aus London nach Dresden" (I, 41), „Bericht über die Aufführung der IX. Symphonie von Beethoven im Jahre 1846" (I, 50) und „Erinnerungen an Spontini" (V, 86). Sogar zwei weitere Stücke der Memoiren gelangten später noch an die Öffentlichkeit: das eine, das berüchtigte pater peccavi Hanslicks im Salon der Frau Dustmann, das später von Hanslick energisch in Abrede gestellt wurde, durch Wagner selbst im „Musikalischen Wochenblatt" (1877) (W. Tappert wurde dabei als Strohmann für Wagner vorgeschoben), das andere, ein Korrekturbogen aus dem Besitz Hans Richters mit den eigentümlichen Auslassungen über die Fürstin Metternich, im „Neuen Wiener Tagblatt" kurz nach Wagners Tod.

Jetzt, nachdem die von Wagner aus Rücksicht auf noch lebende Persönlichkeiten testamentarisch festgesetzte Frist verstrichen, liegt das Werk in zwei stattlichen Bänden unter dem allerdings wenig glücklichen, undeutschen Titel: „Mein Leben von Richard Wagner"[1]) der Allgemeinheit vor. Ein Herausgeber ist nicht genannt, und auch die am Originaltext vor-

[1]) Verlegt bei F. Bruckmann, A.-G., München 1911.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

genommenen Änderungen und Kürzungen, auf die wir später noch zu sprechen kommen — der Verlagsprospekt spricht von „Streichung nur weniger Worte“ —, sind, was sehr zu tadeln ist, nirgendwie angegeben. Man muß also das Gegebene vorerst auf guten Glauben hinnehmen. Das Werk besteht aus vier Abteilungen: die Lehrjahre 1813—42, die Dresdener Kapellmeisterzeit 1842—50, das Exil 1850—61 und die unsteten Wanderjahre 1861—64.

Man kann und muß wohl an diese Autobiographie von zwei ganz verschiedenen Gesichtspunkten aus herangehen. Geben wir uns ohne Voreingenommenheit und ohne kritische Sonde der Lektüre hin, so stehen wir rasch im Bann des spannenden, manchmal wie ein Roman anmutenden Buches. So verworren und geschraubt Wagners Stil oft in theoretischen Werken ist, so köstlich, einfach und ergreifend weiß er hier aus seinen Lebensschicksalen zu erzählen. Sein gesunder Humor und seine Virtuosität im Erzählen von Anekdoten, ebenso wie seine sarkastische Ironie, die mit erstaunlicher Treffsicherheit die schwache Stelle eines jeden herausgreift, feiern hier berechtigte Triumphe. Es gelingt ihm mit wenig Strichen, Menschen aus Fleisch und Blut vor den Leser hinzustellen und wundervolle Typen durch ein paar Worte plastisch festzuhalten. Aus der Fülle der Gesichte seien nur das Porträt des Onkels Adolf, die köstliche Karikatur des Magdeburger Theaterdirektors Bethmann, der alte Jadin, der sangeskundige Tischler Lauermann u. a. hervorgehoben. Aber nicht nur die einzelnen Gestalten, auch der äußere Rahmen, der historische Hintergrund sind meisterhaft herausgearbeitet. Hier sei vor allem namhaft gemacht: das atembeklemmende Gemälde der gefahrvollen Flucht von Mitau nach London, die mit einem Feuerwerk von Satire und Witz ausgestattete nächtliche Prügelszene in Nürnberg, die unwillkürlich das II. Akt-Finale der „Meistersinger“ heraufbeschwört, das buntschillernde, dramatisch bewegte Bild der Dresdener Revolution und vieles andere. In dem tosenden Strudel der Gestalten und Begebenheiten verlieren wir keinen Augenblick die Persönlichkeit des Erzählers aus den Augen, der mit einem gewissen Stolz, einer herablassenden Würde von den Mühen und niederen Sorgen wie den Siegen und Triumphen seines Lebens berichtet. Wir besitzen somit in Wagners Autobiographie ein fesselndes, zuweilen hinreißendes document humain, dem an Buntheit und Wucht der Persönlichkeit nur wenige zur Seite zu stellen sein dürften.

Wesentlich anders muß das Urteil über das Werk lauten, wenn man ihm kritisch gegenübertritt, wenn man die Fragen aufwirft: „Inwiefern deckt sich das von Wagner geschaffene Gemälde mit der Wirklichkeit? Ist die von ihm gegebene Darstellung seines Lebens mit den Resultaten der wissenschaftlichen Forschung in Einklang zu bringen, ist es ihm gelungen,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der in der Vorrede gesetzten Richtschnur der ‚schmucklosen Wahrhaftigkeit' zu folgen?" Nach diesen Gesichtspunkten hin kann eigentlich nur der erste Teil einigermaßen bestehen. Um das recht verstehen zu können, muß man zweierlei stets im Auge behalten: einmal die Persönlichkeit Wagners selbst. Er war durchaus unfähig, eine Sache objektiv zu betrachten. Das egozentrische Prinzip ist wohl kaum bei einem Menschen stärker in Erscheinung getreten als bei Wagner. Er und seine Kunst stehen für ihn im Mittelpunkt der Welt; alles beurteilt er nur von sich aus und im Hinblick auf sich; was ihm und seiner Art nicht entspricht, verzerrt sich zur Karikatur. Seine durch die heftigen Anfeindungen noch stärker hervortretende polemische Natur macht ihn intolerant gegen jeden Andersgesinnten, hindert ihn, an der Sache des Gegners den brauchbaren Kern zu entdecken oder zu würdigen und verleitet ihn häufig, diesen lächerlich oder verächtlich darzustellen. Daraus erklären sich die vielen schiefen und einseitigen Urteile, denen wir in der Autobiographie begegnen. Auch die Freunde und Gönner Wagners werden meist mit wenig schmeichelhaften Epitheta bedacht. Das starke Durchdrungensein von sich und seiner Kunst läßt ihn in diesen nur selbstverständliche Helfer ersehen und ihre Dienste als selbstverständlich entgegennehmen, ja fordern. Wie karg und kühl sind z. B. (im Gegensatz zu dem Briefwechsel der beiden) Wagners Ausführungen über Liszt, wie spöttisch und nichtig seine Auslassungen über Otto Wesendonk.

Hiermit sind wir beim zweiten Punkte angelangt: man muß berücksichtigen, zu welchem Zeitpunkt und unter welchen äußeren Umständen Wagners Lebenserinnerungen entstanden sind. Die Huld eines Königs hatte ihn aus der verzweifelten Notlage befreit, seinen Künstlerträumen Leben verliehen. Aus dem vor seinen Gläubigern fliehenden, in seinem Schaffen gehemmten und wegen seiner Schroffheit heftig befehdeten Mann war über Nacht wie durch ein Wunder ein allmächtiger Künstler geworden, dem eines Königs Wille die Wege ebnete. Doch das Glück war zu spät bei ihm eingekehrt, die durchstandenen Leiden und Kämpfe hatten schon zu tiefe Furchen seiner Seele eingepreßt. Jetzt, am ersehnten Ziel sieht Wagner nicht mit versöhnlichem Blick und der Abgeklärtheit einer adligen Seele auf den Leidenspfad zurück; aller Groll und Ärger, der sich in ihm angesammelt, macht sich jetzt Luft; die Stunde heimzuzahlen ist für ihn angebrochen. Jeder, selbst der beste Freund, erhält einen Denkzettel. Auch über andere große Meister wird von erhaben dünkender Warte aus herablassend gesprochen. „Wirklich benahm sich auch Brahms bescheiden und gutartig, nur zeigte er wenig Leben," heißt es einmal, als Brahms sich bereit fand, zu Wagners Wiener Konzert (1862) einen Teil der Stimmen aus einem „Meistersinger"bruchstück auszuschreiben! Oder:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Einen sehr sanften Eindruck machte mir dagegen Herr Grillparzer. Er war der erste Theaterdichter, welchen ich in einer Beamtenuniform gesehen habe." Seinen Besuch bei Hebbel schildert Wagner folgendermaßen:

„Da es mir nicht undenkbar erschien, daß ich vielleicht für längere Zeit Wien als den Ort meiner Wirksamkeit zu bestimmen haben würde, hielt ich eine nähere Bekanntschaft mit den dortigen literarischen Notabilitäten für ratsam. Auf diejenige mit Hebbel bereitete ich mich durch eine vorherige Bekanntmachung mit seinen Theaterstücken umständlicher vor, wobei ich den besten Willen darein setzte, sie gut zu finden, und ein näheres Vertrautwerden mit Hebbel für wünschenswert zu halten. Die Wahrnehmung der großen Schwäche seiner Dichtungen, welche ich namentlich in der Unnatürlichkeit der Konzeptionen, sowie des zwar immer gesuchten, meistens aber gemein bleibenden Ausdruckes derselben erkannte, schreckte mich für jetzt nicht ab, meinen Vorsatz auszuführen. Ich habe ihn nur einmal besucht, und bei dieser Gelegenheit mich auch nicht sonderlich lange mit ihm unterhalten: die exzentrische Kraft, welche in den meisten seiner dramatischen Figuren explodieren zu wollen scheint, fand ich in der Persönlichkeit des Dichters in keiner Weise ausgedrückt; das was mich hieran unangenehm befremdete, fand ich plötzlich erklärt, als ich wenige Jahre nachher erfuhr, Hebbel sei an einer Knochenerweichung gestorben. Über das Wiener Theaterwesen unterhielt er sich mit mir in der Stimmung eines vernachlässigten, seine Angelegenheiten aber dennoch geschäftsmäßig betreibenden Dilettanten. Ich fühlte mich nicht besonders angeregt einen Besuch bei ihm zu wiederholen, namentlich seit er den bei mir verfehlten Gegenbesuch durch eine Karte notifizierte, auf welcher er sich als: ‚Hebbel, chevalier des plusieurs ordres' meldete."

Nicht viel besser ergeht es Gottfried Keller, „den er glücklicherweise im Staatsdienst untergebracht" sieht. Die Urteile über Musiker wie Schumann, Mendelssohn, Meyerbeer, Marschner u. a. sind natürlich noch viel diktatorisch vernichtender. Auch über die Motive der Handlungsweise einer ihm nicht zugetanen Persönlichkeit ist Wagner schnell entschlossen, sehr edel fallen sie allerdings dabei selten aus. So ist Berlioz 1861 sein Gegner, da seine Frau von Meyerbeer durch ein goldenes Armband bestochen wurde; der Kritiker Bank in Dresden wird lediglich deswegen sein erbitterter Feind, weil er ihm zur ersten Aufführung des „Rienzi" keine Eintrittskarten besorgte usw. Mehrmals tritt Wagners Darstellung in der Autobiographie in schroffen Gegensatz zu seinen eigenen brieflichen Angaben aus der Zeit der betreffenden Vorfälle. Wie kalt und nüchtern klingt z. B. sein Bericht über den Wiener „Lohengrin" (Mai 1861) gegenüber den glühenden, berauschten Schilderungen in seinen damaligen Briefen an Minna. Oder die Aufführung des „Tannhäuser" in Weimar unter Liszt. Klagt er bitter in seinen Briefen an den Freund, daß es ihm nicht möglich war, anwesend zu sein, da er „seinen Peiniger [Intendant von Lüttichau] nicht um einen Urlaub angehen durfte", so heißt es jetzt:

„Das war mir alles neu und seltsam, und ich blieb geneigt, in diesem, an sich so erfreulichen Vorgange, eben nur eine Episode, der Freundeslaune eines großen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Künstlers verdankt, zu sehen. Was soll mir das jetzt, frug ich mich, kommt dies zu früh oder zu spät? Doch bestimmte mich namentlich ein liebenswürdiger Brief Liszts zur dritten Aufführung des ‚Tannhäuser' auf einige Tage Weimar zu besuchen."

Geradezu erstaunlich wirkt aber, was Wagner in der Autobiographie über den Verkehr mit seiner Schwester Cäcilie und Schwager Avenarius mitteilt. Da heißt es:

„Als ich die 500 Franken in harten Fünffrankentalern nach Haus gebracht und zu unserem Ergötzen auf den Tisch gehäuft hatte, besuchte uns zufällig meine Schwester Cäcilie Avenarius. Der Anblick unseres Reichtums wirkte ermutigend auf ihre bisherige Bangigkeit in betreff ihres Umgangs mit uns; von hieran sahen wir uns öfters"

oder:

„Mit eigentümlicher Bitterkeit wurde diese Entblößung von allen Hilfsmitteln von uns empfunden, als meine Schwester und ihr Mann dicht neben uns eine Sommerwohnung bezogen hatte. Wenn auch nicht in glänzenden, so doch in sicheren Verhältnissen, wohnten diese Verwandten nachbarlich uns zur Seite, gingen von Haus zu Haus täglich mit uns um, ohne daß wir es für gut hielten, sie je mit unseren grenzenlosen Verlegenheiten bekanntzumachen."

Diese und noch andere Bemerkungen erwecken den Eindruck, als ob der Verkehr zwischen den beiden Familien ein sehr oberflächlicher gewesen wäre. Die „Familienbriefe" Wagners lassen aber erkennen, daß Wagner entgegen dieser Angabe in Paris wiederholt von seinem Schwager Geld entliehen hat, daß dieser allerdings später auf seine Forderungen nicht mehr eingehen konnte. Wie herzlich in Wahrheit die Beziehungen zwischen den beiden Ehepaaren gewesen sind, offenbart deutlich Wagners überschwenglicher Brief nach dem Weggang von Paris (Familienbriefe No. 18): „Lebt glücklich und gedenkt unser. Solange wir Euch nicht sehen, werden uns immer die Augen feucht werden; so oft wir Euer gedenken!" Dies nur einige wenige Beispiele, die sich leicht verzehnfachen ließen. Wagner schildert eben in seinen Lebenserinnerungen alles von der Warte seiner damaligen Anschauungen aus. Nicht wie sein Leben war, kündet uns die Autobiographie, sondern wie Wagner es später sah oder sehen wollte!

Hier ist es Zeit, des zweiten wichtigen Faktors zu gedenken, der bei der Entstehung der Autobiographie bestimmend einwirkte: Wagner diktierte seine Erinnerungen Cosima von Bülow, unmittelbar nachdem sie München verlassen und dauernd in sein Haus nach Tribschen übergesiedelt war. Es mochte ihm daher wünschenswert erscheinen, manches aus seinem Leben der neugewonnenen Gefährtin in ganz bestimmter Beleuchtung kundzutun, gewisse Rücksichten zu nehmen. Hierher gehört in erster Linie sein Verhältnis zu Mathilde Wesendonk. Dieses ist, wie wir gleich sehen werden, vollständig verschleiert und auf Kosten der Mitbeteiligten als nichtig und bedeutungslos dargestellt. Wagner konnte eben nicht ahnen, daß die herrlichen Ergüsse an Mathilde einmal bekannt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

würden, da er ihr gegenüber den Wunsch geäußert, sie sollten vernichtet werden. Die Kunde von ihrem Vorhandensein und der bevorstehenden Publikation rief daher auch s. Z. in Wahnfried keine kleine Bestürzung hervor. Wagner berichtet über die Zeit im „Asyl" Folgendes:

„Außerdem bezogen um jene Zeit Wesendoncks endlich ihre Villa. Hiermit begann nun eine, nicht eigentlich bedeutende[!] doch aber auf die äußere Wendung meines Lebens einflußreiche neue Phase meines Umganges mit dieser Familie. Wir waren uns jetzt durch die unmittelbare, eigentlich ländliche Nachbarschaft so nahe gerückt, daß eine starke Vermehrung der Beziehungen bloß durch die einfache tägliche Berührung nicht ausbleiben konnte. Ich hatte schon öfter bemerkt, daß Wesendonck in seiner rechtschaffenen Offenheit, durch mein Heimischwerden in seinem Haus sich beunruhigt fühlte; in vielen Dingen, wie in der Heizung, der Beleuchtung, auch den Mahlzeitstunden[!] wurden Rücksichten auf mich genommen, welche ihm seinen Rechten als Hausherr nahezutreten schienen. Es bedurfte hierüber einiger vertrauter Mitteilungen, um andererseits eine halb verschwiegene, halb ausgesprochene Übereinkunft festzustellen, welche mit der Zeit eine bedenkliche Bedeutung im Auge anderer anzunehmen geeignet war. Somit entstand inbetreff unseres nunmehr so nahe gerückten Verkehres eine gewisse Rücksicht, welche unter Umständen für die beiden Eingeweihten unterhaltend wurde . . . Selbst die, als so annehmlich vorausgesetzte, unmittelbare Nachbarschaft der Familie Wesendonck mußte mein Unbehagen nur steigern, da es mir wahrhaft unerträglich wurde, Abende hindurch Gesprächen und Unterhaltungen mich hinzugeben, an welchen allermindestens zu gleichem Teil mit mir und allen übrigen, mein guter Freund Otto Wesendonck sich beteiligen zu müssen glaubte. Die Ängstlichkeit darüber, daß, wie er vermeinte, in seinem Hause sich bald alles mehr nach mir als nach ihm richten würde, gab ihm außerdem die eigentümliche Wucht, mit welcher ein sich vernachlässigt Glaubender bei den von ihm empfundenen Befürchtungen sich auf jedes Gespräch wirft, welches in seiner Gegenwart geführt wird, ungefähr wie ein Löschhut auf das Licht. Mir ward bald alles Druck und Last."

Von den Unsummen, die Wesendonk, auf die Bitten seiner Frau stets hilfsbereit, auch nach der Katastrophe auf dem grünen Hügel noch für Wagner ausgegeben, findet man in der Autobiographie kein Wort; dagegen wird getreulich berichtet, daß er ihm zweimal nicht geholfen hat: einmal als er im November 1863 in Zürich wegen einer Unterstützung vorsprach („einen Gedanken, mir in meiner aufrichtig vor ihnen besprochenen Lage behilflich zu sein, sah ich bei meinen Freunden nicht aufkeimen. So wendete ich mich nach Karlsruhe zurück"); das andere Mal als er von Penzing aus um Zuflucht in ihrem Hause bat („Dieser schlug meine Bitte ganz vollständig ab; worauf ich nicht umhin konnte, ihn durch eine Antwort meinerseits auf sein Unrecht[!!] aufmerksam zu machen".) Jeder Einfluß oder Zusammenhang Mathildes mit der Schöpfung des „Tristan" wird deutlich abgelehnt. Dieser, dessen Ausführung „sonderbarerweise", wie Wagner sagt, in jene Zeit fiel, wird einzig von der Lektüre Schopenhauers hergeleitet, ja es wird sogar der schüchterne Versuch gemacht, Cosima irgendwie damit in Zusammenhang zu bringen:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Da Frau Wesendonck von dem letzten Akt besonders ergriffen schien, sagte ich tröstend, daß man hierüber nicht zu trauern habe, da es im allerbesten Falle bei so ernster Angelegenheit diese Art von Wendung nähme — worin mir Cosima recht gab."

Die Katastrophe, die Wagner zum Verlassen des „Asyles" zwang, bleibt in seiner Darstellung ganz unverständlich und stellt Minnas Verhalten, der „grundlose thörichte Eifersucht" nachgesagt wird, in falschem, ungerechtem Lichte dar.

Die Auslassungen über Minna zählen überhaupt zu den unerfreulichsten des Buches. Sie wirken umso schroffer und erstaunlicher, da Wagner in späteren Jahren ganz anders über Minna geurteilt hat. War er es doch, der, als von fanatischen Anhängern häufig sehr absprechende Äußerungen über diese in die Öffentlichkeit getragen wurden, Tappert veranlaßte, in einem längeren Aufsatz eine Ehrenrettung seiner ersten Frau vorzunehmen und ihr Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Ob es nötig und taktvoll war, in der Autobiographie das ganze Vorleben Minnas, ihre Vergehen und Fehltritte bis ins kleinste Detail breit auszumalen, mag dahin gestellt bleiben; die Gerechtigkeit hätte aber gefordert, daß Wagner in diesem Falle an sein eigenes Verhalten in punkto eheliche Treue den gleich strengen Maßstab angelegt und auch die Verdienste der Frau stärker hervorgehoben hätte. Daß auf der einen Seite alles schwarz in schwarz gemalt, auf der anderen dagegen das meiste stillschweigend übergangen wird, muß verstimmen. Seltsam berührt es auch, wenn Wagner gegen Ende des Buches fast auf jeder Seite, jedesmal wenn von einer größeren Einnahme die Rede ist, seine „Verpflichtungen gegen Minna" betont, um den schnellen Verbrauch des Geldes zu begründen, während er der Ausgaben für sich, für die luxuriöse Einrichtung der Penzinger Villa, der weit größeren Posten, die er der Putzmacherin Goldwag zukommen läßt, mit keiner Silbe gedenkt. Falsch ist jedenfalls Wagners Darstellung, daß Minna 1859 sich ihm zu der Niederlassung in Paris aufgedrängt habe, wie aus ihrem eigenen, in meiner Wagnerbiographie S. 58 veröffentlichten Schreiben hervorgeht, wo sie klagt:

„Mir soll und muß es endlich gleichgültig sein, wohin ich noch geschleppt werde, aber im Grunde sehne ich mich nach Einsamkeit und Ruhe, nicht nach dem Getriebe der großen Welt."

Am wenigsten beeinträchtigt von den im Vorstehenden charakterisierten Einflüssen ist der erste Abschnitt der Autobiographie, der ein packendes, wohl abgerundetes Bild der Jugend- und Entwicklungsjahre 1813—42 entwirft. Hier hat Wagner den erforderlichen Abstand von den Geschehnissen, er fühlt sich frei von allen lästigen Banden und Rücksichten und scheut im Gegensatz zu der späteren Glorifizierungstendenz auch nicht davor zurück, sich zuweilen selbst zu belasten. Dieser Teil

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des Werkes ist daher auch der einzige, der uns wesentlich Neues berichtet. Hier sei nur das Wichtigste namhaft gemacht.

Wagner hat als Kind mehrmals auf dem Theater mitwirken müssen.

„Bei einem Gelegenheitsstücke zur Bewillkommnung des aus der Gefangenschaft zurückkehrenden Königs von Sachsen — ‚Der Weinberg an der Elbe' mit Musik vom Kapellmeister C. M. von Weber, entsinne ich mich, bei einem lebenden Bilde als Engel ganz in Trikots eingenäht, mit Flügeln auf dem Rücken, in schwierig eingelernter graziöser Stellung figuriert zu haben. Auch erinnere ich mich bei dieser Gelegenheit einer großen Zuckerbrätzel, von der mir versichert wurde, daß sie mir der König persönlich bestimmt habe. Endlich entsinne ich mich, in Kotzebues ‚Menschenhaß und Reue' selbst eine mit wenigen Worten versehene Kinderrolle dargestellt zu haben, welche mir in der Schule, da ich dort meine Aufgabe nicht gelernt hatte, zum Vorwand übermäßiger Beschäftigung dienen mußte, indem ich angab, eine große Rolle in ‚den Menschen außer der Reihe' zu memorieren gehabt zu haben."

Als sechsjähriger Knabe kam er bis zu des Stiefvaters Tod zu einem Pfarrer Wetzel in Possendorf bei Dresden.

Nachdem er schon zuvor ein Ritterstück, das der schöne Satz zierte: „ich höre schon den Ritter trabsen", für sein Puppentheater verfaßt, entwarf er auf Anregung des Magister Sillig ein großes episches Gedicht in Hexametern „Die Schlacht am Parnassos" (nach Pausanias) und eine Tragödie „Der Tod des Odysseus" (nach einer Fabel des Hyginus).

Im September 1826 zieht Wagners Familie nach Prag; er bleibt allein in Dresden zurück in Pension bei einer Familie Böhme. Im Frühjahr unternimmt er mit einem Sohn dieser Familie eine abenteuerreiche Fußwanderung nach Prag und lernt dort die mit seiner Schwester Ottilie befreundeten Töchter des Grafen Pachta, Jenny und Auguste, kennen, in die er sich später sterblich verliebt. Nach Dresden zurückgekehrt, wohnt er allein in einer Dachkammer. Anstatt zu arbeiten, macht er den ganzen Tag Verse und beginnt ein großes Trauerspiel „Leubald und Adelaide". Begeistert von dem Studententum, das er auf einem Ausflug nach Leipzig kennen gelernt hat, erzwingt er den Abgang von der Kreuzschule und die Übersiedlung nach Leipzig.

„Der Verfall meiner Studien und mein völliges Abweichen von den Pfaden einer regelmäßigen Schulausbildung schreibt sich von meinem Eintritt in Leipzig her."

Der tägliche Verkehr mit Onkel Adolf steigert seine Narreteien.

In Leipzig begegnet ihm zum erstenmal die Schröder-Devrient. Sie trat in „Fidelio" auf.

„Wenn ich auf mein ganzes Leben zurückblicke, finde ich kaum ein Ereignis, welches ich diesem einen in Betreff seiner Einwirkung auf mich an die Seite stellen könnte. Nach der Vorstellung stürzte ich zu einem meiner Bekannten, um dort einen kurzen Brief aufzuschreiben, in welchem ich der großen Künstlerin bündig erklärte, daß von heute ab mein Leben seine Bedeutung erhalten habe, und wenn sie dereinst in der Kunstwelt meinen Namen rühmlich genannt hören sollte, sie sich erinnern

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

möge, daß sie an diesem Abend mich zu dem gemacht, was ich hiermit schwöre werden zu wollen."

Ostern 1830 verläßt Wagner die Nicolaischule. Um sich ein Taschengeld zu verdienen, liest er für den Schwager Brockhaus Korrekturbogen der Beckerschen Weltgeschichte, und zwar zufällig die Kapitel über die französische Revolution. Die Pariser Juli-Revolution setzt die Lektüre in die Wirklichkeit um; der junge Enthusiast beteiligt sich eifrig an den Leipziger Studentenkrawallen und entwirft eine politische Ouvertüre.

Nachdem endlich das langersehnte Ziel, die Immatrikulation als studiosus musicae erlangt ist, stürzt sich Wagner wie toll in den Strudel des Studentenlebens. Im Nu „hängt" er mit fünf gefürchteten Raufdegen „auf krumme Säbel" und kommt auf höchst wunderbare Weise von den gefährlichen Forderungen wieder los. Die Nächte werden in leidenschaftlichem Spiel durchwacht. Als er einmal die für die Mutter erhobene Pension bis auf den letzten Taler verspielt, kommt er zur Besinnung und ist von seiner Leidenschaft geheilt.

Während des Aufenthaltes auf dem Prachtaschen Schlosse Pravonin in Böhmen (1832) komponiert Wagner seine erste richtige Gesangskomposition nach Theodor Apels Gedicht „Glockentöne".

Im Januar 1833 begibt sich Wagner, um sich der Militärpflicht in Sachsen zu entziehen (diesen Grund verschweigt die Autobiographie), nach Würzburg. Hier instrumentiert er für seinen Bruder Albert eine Cavatine aus Bellini's „Piraten" als Einlage in Bellini's „Straniera", die sich aber als unbrauchbar erweist. In der Musikgesellschaft führt er mehrere seiner Kompositionen auf. Auch zwei Liebesverhältnisse spielen sich hier ab.

In Leipzig sieht er die Schröder-Devrient wieder, diesmal als „Romeo". Ihre Darstellung blendet ihn so, daß er, als er kurz darauf Webers „Euryanthe" hört, eine sehr abfällige „frivole" Kritik über dieses Werk schreibt.

In Königsberg plante Wagner eine Ouvertüre „Napoleon".

„Namentlich die Wahl der Effektmittel hierzu beschäftigte mich im voraus und ich erwog in mir das ästhetische Dilemma, ob ich den vernichtenden Schicksalsschlag, welcher den französischen Kaiser in Rußland traf, durch einen Tamtam-Schlag versinnlichen dürfe oder nicht."

Aus der Erzählung „Männerlist, größer als Frauenlist" in Tausend und eine Nacht schuf Wagner einen heiteren Operntext „Die glückliche Bärenfamilie" (genaue Inhaltsangabe siehe S. 163—64.)

In Riga komponierte Wagner für den Bassisten Scheibler eine gebetartige Einlage zur „Schweizer-Familie".

In Paris (1840) erhielt diese ein Seitenstück in einer für Lablache geschriebenen großen Baß-Arie mit Chor in Bellini'schem Stil als Einlage zu „Norma". Den gleichfalls in Paris entstandenen Opernentwurf

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Die Bergwerke von Falun“ hat Wagner nicht für sich, sondern gegen Honorar für den Komponisten Dessauer aufgezeichnet. Da der Direktor der großen Oper das Textbuch wegen szenischer Schwierigkeiten ablehnte, ist es nicht zur Komposition gekommen.

Die erste Begegnung Wagners mit Liszt (nach der flüchtigen Begrüßung in Paris) fand im Dezember 1842 in Berlin in Anwesenheit der Schröder-Devrient statt.

Der Aufenthalt in Bordeaux und das Verhältnis mit Jessie Laussot (1850) wird eingehend erörtert (siehe S. 517—27).

Bei Liszts Besuch in Zürich 1856 kam es einmal zu einem Disput über Heinrich Heine,

„in dessen Betreff Liszt allerhand Verfängliches äußerte; wogegen Frau Wesendonck replizierte, ‚ob er nicht glaube, daß dennoch Heines Dichtername im Tempel der Unsterblichkeit eingeschrieben sein würde?‘ Schnell antwortete Liszt: ‚Ja, aber mit Koth!‘“

Im Gegensatz zum ersten Teil der Autobiographie enthalten die folgenden nichts wesentlich Neues. Diese verlieren sich häufig in Detailschilderungen, und je kürzer die Zeitdistanz zwischen Wagner und den geschilderten Begebenheiten wird, desto fühlbarer tritt seine Befangenheit und sein Mangel an Objektivität hervor. Außer den schon zuvor behandelten Punkten sei hier noch auf folgende Irrtümer und Lücken hingewiesen.

Wagners Vater starb nicht im Oktober, sondern am 22. November 1813.

Das Urteil über Meyerbeers „Robert der Teufel“, durch den Wagner in „ästhetische Demoralisation“ verfallen sein will, wie die anderen Äußerungen über Meyerbeer sind natürlich alle Wagners späteren Anschauungen entsprungen. (Vgl. meinen Aufsatz „Richard Wagner und Meyerbeer“, „Die Musik“, X. 14.)

Die Analyse des „Liebesverbot“-Textes weicht stark von dem Inhalt des Textbuches ab, namentlich sind alle humoristisch-grotesken Szenen, wie der ganze Dialog unterdrückt.

Bei den „Eröffnungen über Holtei“ (S. 185/86) dürfte wohl ein längerer Passus über Homosexualität, der in dem Erstdruck der Autobiographie bestimmt enthalten ist, gestrichen sein.

Daß Wagner in Paris 1841 sechs Wochen im Schuldgefängnis hat zubringen müssen, fehlt, desgleichen der Plan einer Beethoven-Biographie, wie überhaupt der Pariser Aufenthalt 1840—42 sehr knapp gefaßt erscheint.

Wagners Beiträge zu Röckels „Volksblättern“ bleiben unerwähnt, die Schilderung der Revolution klingt überhaupt, soweit Wagner in Frage kommt, unglaublich harmlos. Ein so heißblütiges Künstlertemperament wie Wagner sollte fünf Tage lang als untätiger Zuschauer fungiert haben?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Rücksicht auf König Ludwig, für den die Autobiographie in erster Linie bestimmt war, dürfte hie und da ab und zu scharf mitgesprochen haben.

Die Behauptung, daß Schopenhauer sich „bedeutend und günstig" über die Dichtung des „Ring des Nibelungen" ausgesprochen habe, beruht auf einem Irrtum. Das Gegenteil trifft zu.

„Nie ist es zwischen mir und Liszt zu einer Heftigkeit gekommen" ist unzutreffend. Wagner übergeht das Zerwürfnis mit Liszt infolge des „Silvesterbriefes" (1858) vollständig. Überhaupt erfahren wir nach dem Jahre 1856 über Liszt wie über die folgenschwere Spannung zwischen Wagner und der Fürstin Wittgenstein kein Wort.

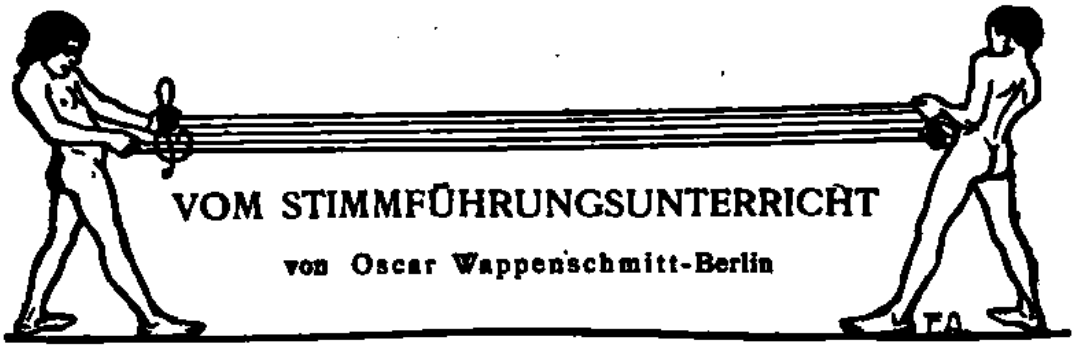
Der innere Grund des Übergangs vom „Ring" zu „Tristan" bleibt unverständlich, da Wagner durch Phrasen über den wahren Sachverhalt (Mathilde Wesendonk) hinwegtäuschen will, ebenso wie später über den Anlaß zur Wiederaufnahme des „Meistersinger"entwurfs.

Die Honorarforderung für „Tristan" war nicht 400, sondern 600 Louisdor.

Wagners Schilderung seines Verhältnisses zu Friederike Meyer und die Behauptung, sie sei nicht in Penzing gewesen, ist eine Unmöglichkeit. Man vergleiche dazu die Briefe von Peter Cornelius, der mehrfach mit ihr in Wagners Penzinger Villa zusammentraf.

Man muß sich also wohl hüten, Wagners Autobiographie kritiklos als authentisch anzuerkennen; sie ist weder biographisch noch kulturgeschichtlich ein zuverlässiger Führer. Sie ist eher eine Tendenzschrift als ein Bekenntnisbuch. Der wahre Wert des Werkes beruht daher nicht, wie Wagner meint, in der „schmucklosen Wahrhaftigkeit", die eine so subjektive Natur wie er gar nicht zu geben fähig war, sondern darin, daß wir erkennen, wie er sein eigenes Leben anschaut. Es läßt uns tiefe Blicke tun in die Seele des Menschen Wagner.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



VOM STIMMFÜHRUNGSUNTERRICHT

von Oscar Wappenschmitt-Berlin

I.

Die Grundlage des Stimmführungsunterrichts bleibt die Generalbaßlehre von den gemeinschaftlichen Tönen.

Man stellt einen Akkord auf und fixiert den Baß des neuen Akkordes. Haben nun die beiden Akkorde einen oder mehrere Töne gemeinschaftlich, so bleibt der oder bleiben die gemeinschaftlichen Töne in ihren Stimmen liegen. Die übrigen Stimmen schreiten fort, und zwar jede zu dem ihr am nächsten gelegenen Akkordton, entweder zum nächsten Akkordton nach aufwärts oder zum nächsten Akkordton nach abwärts.

War der erste Akkord in der engen Lage, so soll es auch der zweite sein. War der erste Akkord in der weiten Lage, so soll es auch der zweite sein.

Das oberste Gebot aber ist, daß keine Quinten- und Oktavenparallelen entstehen.

Haben jedoch die beiden Akkorde keinen gemeinschaftlichen Ton, so führt man etwa den Sopran zu dem nächstgelegenen Akkordton nach aufwärts. Dieser zieht dann die anderen Stimmen entsprechend nach sich, jede zu dem ihr am nächsten gelegenen Ton. War der erste Akkord in enger Lage, so muß enge Lage bleiben, war er in weiter Lage, so weite Lage. Entstehen jedoch bei diesem Verfahren Quinten oder Oktaven, so führt man den Sopran nach dem nächstgelegenen Akkordton nach abwärts usw.

Das Vertrautsein mit dieser Regel darf man wohl ziemlich allgemein voraussetzen.

Auf Grund dieser Regel suche man so viel Übungen als nur immer möglich zu machen.

In dem Schüler, der die Kraft zur nötigen Ausdauer hat, wird ein Schönheitssinn erzeugt, der sich nicht leicht wieder brechen läßt und sein guter Geist auf gefährlicheren Wegen bleibt.

Denn in ihrem Wortsinn wird die Regel bald nicht mehr zu gebrauchen sein. Das Ineinander der Harmonieen wird sich bald nicht mehr

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

so leicht fügen. Da ist z. B. eine Harmonie: „Sie läßt sich ja kaum heranreißen an die erste Harmonie," meint verzagt der Ungeübte. Und doch soll noch viel mehr geschehen. Sie soll in ruhiger Schönheit die Vereinigung mit der ersten Harmonie eingehen. Jener Schönheitssinn muß also Kraft gewonnen haben, die Wildnis sich vor seinem Zepter zum Paradies zu wandeln.

Wie steigere ich meine Kraft über jene ersten Fähigkeiten hinaus? Durch Stimmführungsanalyse!

Ohne ex professo alle Harmonielehren zu kennen, kann man dennoch behaupten, daß zu dem so Anregenden und Wertvollen, was veröffentlicht und insbesondere auch in jüngster Zeit errungen worden ist (z. B. die rasch berühmt gewordenen Lehren von Schreyer und Louis-Thuille) noch sehr Wichtiges hinzukommen muß, u. a. z. B.: die Stimmführungsanalyse.

Man hört nämlich von harmonischer Analyse auf Schritt und Tritt; von Stimmführungsanalyse hingegen nichts.
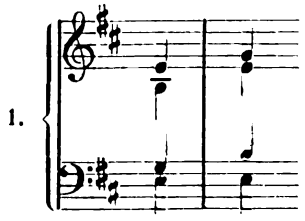
Und doch ist sie für schwerer zu weckende Talente von entscheidender Bedeutung.

Das beste Material für die Stimmführungsanalyse ist für den Unterricht der Choral Bachs.

Stimmführungsanalyse des Bachschen Chorals „Lob, Ehr' und Dank sei dir gesagt".

Abschnitt I des Chorales

Wenn wir Bachs Choral „Lob, Ehr' und Dank sei dir gesagt" auf die Stimmführung hin prüfen, so finden wir, daß er das Nebeneinander von zwei e-moll Akkorden in folgender Form
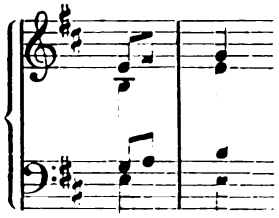


vermeidet.

Er empfindet dieses als ein Aufeinanderpacken, ohne Kunst und plump.

Bach sucht daher ein intensiveres Ineinander herzustellen:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
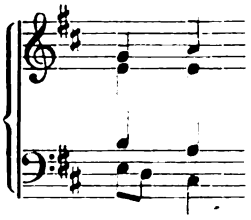
2.



Durch die Reibung der Stimmen ist die zweite Harmonie zu einer anstoßgebenden gestaltet, mit einem Vorwärtstrieb versehen.
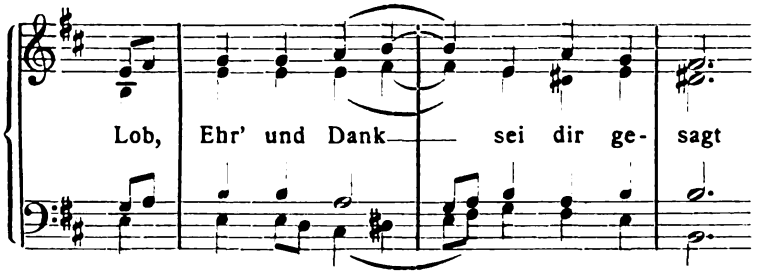
Bach zieht die Konsequenzen aus dem, was er begonnen hat. Er vermeidet ein zweites Mal ein Aufeinanderpacken.

3.



Diese beiden Mittel des Inbewegungsetzens haben den Zweck, die dritte Harmonie des zweiten Taktes („Dank") in erhabenerem Relief herauszumodellieren:

4.



So wird die Bewegung empfangen vom Sextakkord cis e a — von etwas, was nicht bereitet ist, daß man ruhe. Denn es ist ein Sextakkord und ist die Durvierte in Moll. Die Wahl der Harmonie, nicht die Stimmführung ist hier das in Bewegung Setzende und weiter die Konsequenzen Ziehende.

Auf dem so herausmodellierten Aufnahmegrund dieser Funktion schiebt sich die Dominante herein.

Nun wird die Tonika erreicht (eins von Takt zwei). Allein die Triebgewalt überflutet sie (fis im Alt und ohne Zweifel ebenso h im Sopran werden als Dominanttöne empfunden). Und als endlich die Tonika

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ohne Schlagschatten erscheint, da ist es als Sextakkord und auf einem schlechten Taktteil.

Auch die Stimmführung nimmt Anteil daran, die Tonikafunktion zu plündern, zu entkleiden. Ein Vorhalt, der sich um eine Quinte nach abwärts auflöst, prägt sich uns wahrhaftig ein (Sopran!), und es zittert so in der Tonika selbst dann noch die Dominante nach, als sie rein in Akkordtönen erscheint.

Und welche Harmonie finden wir auf der nächsten wichtigen Stelle der Periode? Die Dominante. Indem alles Vorhergehende Schritt für Schritt mit Stimulantien versehen wurde und hier erst Ruhe eintritt, wird diese Stelle sogar die bedeutendste von allen bisher. Und da hier die Dominante steht, nachdem Tonikafunktionen vorher unterdrückt waren, ist kein Zweifel mehr möglich, daß Bach ein eleviertes e-moll wollte.

Der Tondichter, der fühlende Mensch Bach, hat Stimmführung und Harmonik geschaffen, das Wort „Dank" die Inspiration gegeben. Ist es nicht wie mit pressender Herzensgewalt hingehaucht und doch wieder in leiser und tiefer Anbetung der Macht des persönlichen Gottes, während zugleich auf eine unsagbare Art die Furcht vor seinen wilden Schrecken durchbebt?

Der Choral im ganzen steht in h-moll.

In tiefer Demut naht Bach Gottes Thron (e-moll). Jedoch nicht, als ob er sich nicht zum jubelnden Preise seiner Herrlichkeit aufrichten könnte (eleviertes e-moll).

Abschnitt II des Chorales

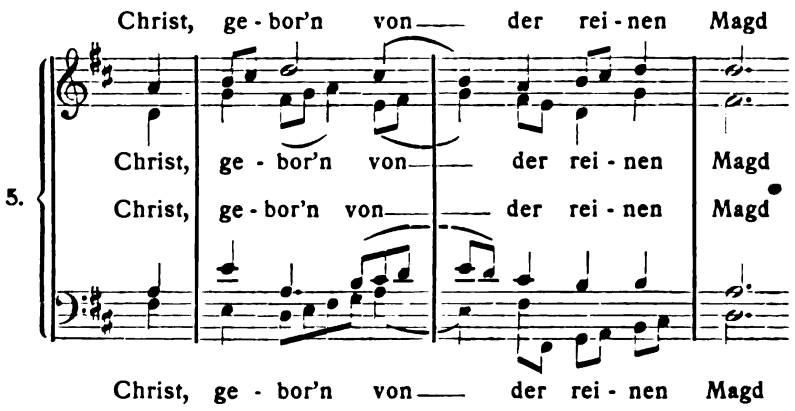
Der Gottbegeisterte bricht in den Hymnus aus:

„Christ, gebor'n von der reinen Magd!"

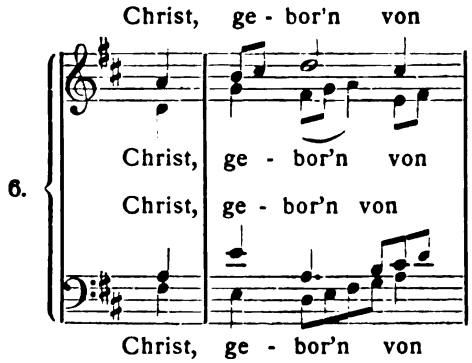
D-dur wird intoniert in einem so gewaltigen Aufschwung, daß die Wirkung eine unkünstlerisch heftige und plötzliche wäre, wenn das e-moll vorher nicht eleviert worden wäre. Wir sollen nun im Gegensatz zum ersten Abschnitt die Dominante der Haupttonart h-moll hören.

Die Dominante hier ist eine der genialsten, die man in der Musikliteratur wird auffinden können. Nur eine unerhörte Meisterkraft konnte sie erschaffen, so beispiellos kühn und doch so gesetzmäßig, geoffenbart unter dem Zwange, ein elementares Menschentum auszudrücken, den Urkräften ebenbürtig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Um der Subdominante e-moll die Spitze zu bieten, dazu steht D-dur zu tief. Aber durch die Triebkräfte, die Bach in das e-moll vorher gesenkt hat, hat er vorgesorgt, daß es dabei nicht bleiben kann. Das D-dur überflutet die Dämme nach oben, daß man sich in's Endlose emporgehoben fühlt, ohne Halt im Endlosen zu schweben vermeint, aber — o des Wunders — während man sich preisgegeben wähnt, doch Boden behalten hat in der männlich-demütigen Anschauung des Höchsten (D-dur). Spricht sich nicht auch darin ein Glaubensbekenntnis, eine Lebenserfahrung des Meisters aus?



Den D-dur Pfeiler auf „gebor'n" fassen wir zunächst wirklich als eine D-dur Tonika auf, sehr seltsamerweise aber die Folge Dreiklang D-dur zu Dreiklang A-dur nicht als I—V, sondern als — Subdominante zu Tonika, so daß also in das als Gegenwirkung zu e-moll zu tiefe D-dur ein A-dur hereinleuchtet, welches das eigentliche Gegenspiel zu e-moll Fis-dur (die Dominante von h-moll) sogar noch überflutet.

Die Wellen schlagen noch höher hinauf in ahnendem Erkennen.
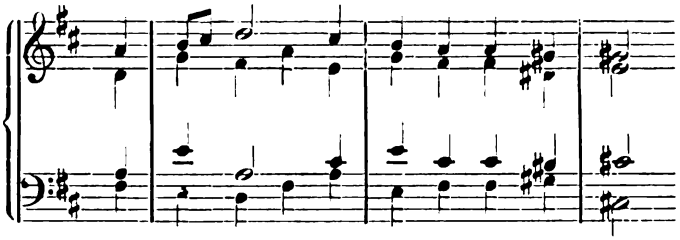
Die Folge Dreiklang A-dur zu Dreiklang e-moll will wieder als IV—I aufgefaßt werden, so daß also die Brandung sich hoch hinauswirft über Fis-dur nach e.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zu gleicher Zeit wird A-dur als Unterakkord (Parallele nennt man es sonst wohl) von cis-moll aufgefaßt. Es folgen sich die Harmonieen: Unterakkord von cis-moll I, cis-moll III, cis-moll IV.

Cis-moll liegt im Bereiche der Ahnung.

Es sei davon folgende Probe gegeben:
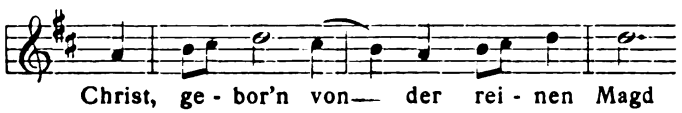
7. 

Ebenso schweben die Harmonieen aber auch unten. Man bleibt auch in A-dur (ein allerdings schon abgefärbtes für eine andere Tonalität). Der fis-moll Akkord kann noch schwach als in der bekannten Trugschlußfolge V—VI erreicht gelten.

Denn wir sind endlich, wenn wir der großzügigen Auffassung Bachs zu folgen vermögen, auch immerdar in D-dur geblieben. A-dur ist nur Großtonart in D-dur, allerdings nur durch eine große musikalische Auffassungskraft in diesem Zusammenhang als solche zu erkennen. D-dur schwebt und umhüllt leise und doch mit Macht, da es doch auch wiederum sehr schwergewichtige Harmonieen zu lösen, als Zufallsharmonieen zu durchziehen, mit sich hinauszuheben vermag — wie der Gott-Vater Michelangelos in der Sixtina die Sonnen.

Der Dreiklang A-dur ist in Bewegung gesetzt und durchflossen von dem Machtzuge hin zum Dreiklang e-moll, mit dem der Harmonieenstrom leise auf Subdominantboden hingerauscht ist, auf dem er sich im Triumph ergießt, um, Dreiklang Fis-dur mit fortreißend, sich in der reinen Subdominante auszurauschen, einen zweiten D-dur-Pfeiler erreichend, nachdem er ein ganzes Geschlecht hoch emporgetragen.
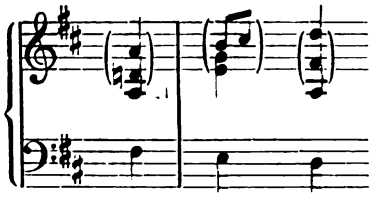
Die Stimmführung war im ersten Abschnitt noch im großen und ganzen nach der Generalbaßregel. Kann diese hier noch ausreichen? Bei solch' kühner Harmonik, bei so gewaltigem Aufschwung? Die Melodik zwar würde ihrer Anwendung keineswegs im Wege stehen, im Gegenteil, da Ton für Ton der Melodie um immer eine Stufe entfernt sind, sogar dazu einladen, nach den Grundsätzen der Generalbaßregel bekleidet zu werden.

8. 

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
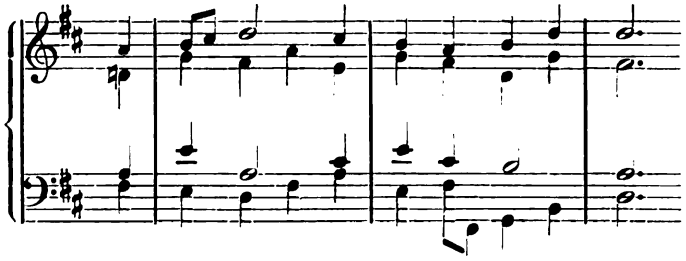
Aber welche Stimmführung wendet Bach an?

9.



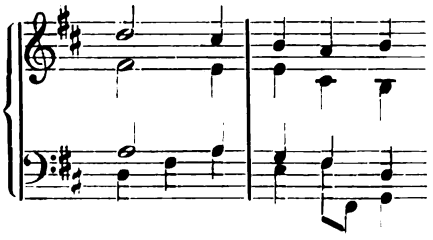
Sie steht an Kühnheit der Harmonik und der poetischen Idee in nichts nach. Auch die Stimmführung drückt es aus, daß des Künstlers Geist mit allen Kräften des Mannes zur gnadenvoll-ebenbürtigen Anschauung Gottes, zum unbeugsamen Bekenntnis seines Glaubens vor Gott und der Welt sich erhebt. Sie durchmißt den Raum, als sei sie von der Gottesmacht selbst bewegt:

10.



Wie absolut ein Nichts, wie hoffnungslos armselig wäre die Stimmführung nach den Regeln des Generalbasses?
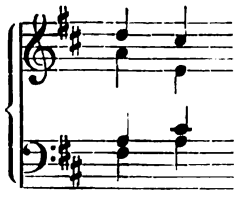
11.



usw.

So auch ist z. B. die wunderbare Fortschreitung motiviert,

12.



die in den Händen eines Dilettanten ein Greuel wäre.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN
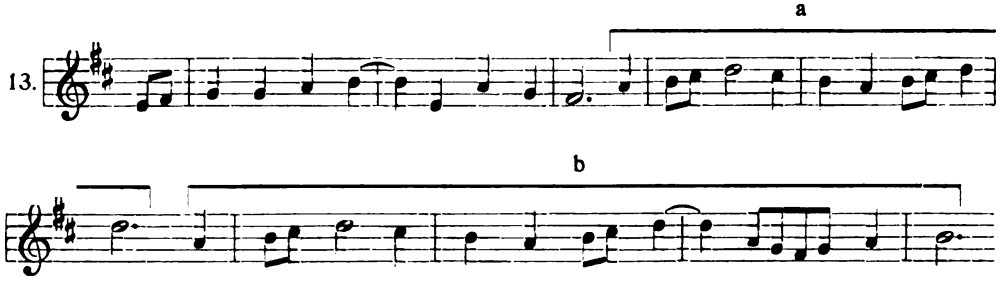
Abschnitt III des Chorales

Nun setzt h-moll ein — als Lösung des Erlebten. Der Gläubige nimmt mit herab auf die Erde, was seiner ahnenden Erkenntnis geoffenbart wird.

Das irdische Leben ruht in der Macht des Himmels. Der Himmel hält es, hebt es und bewegt es und gestaltet es über allen unseren Kräften. Der Gläubige aber steht im Leben mit dem Bewußtsein der Erkenntnis, mit der Kraft, sich zurückzuschwingen aus diesen Erscheinungen, in denen er steht und die sein Teil sind, mit der Kraft in diesem Seinigen vom Himmel her zu sein in Glaubensstärke und Preis, mit der Gabe in ernstem Sinnen in der Anschauung der unendlich wirkenden Mysterien zu leben (vgl. den später erörterten, sich wandelnden h-moll Akkord) und des Mysteriums der Ewigkeit teilhaftig zu sein (vgl. Abschnitt IV):

Lob, Ehr' und Dank sei dir gesagt,
Christ, gebor'n von der reinen Magd,
Mit Vater und dem heil'gen Geist
Von nun an bis in Ewigkeit.

Wenn nun nicht die Idee, die Bach in den Choral legte, und die Harmonik, die er infolgedessen wählte, das h-moll als Ergebnis gefordert hätten, so hätte schon die Melodik für sich allein aus rein artistischen Gründen dazu genötigt.
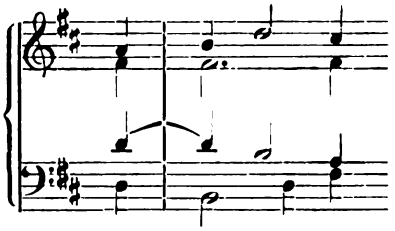


a und b sind fast dasselbe. Wenn man schon es nicht aufgab, eine tonale Mitte des Chorales zu schaffen, so mußte sie hier zum ersten Male sich zeigen.

Die Melodik ist schlecht. Wer nicht ganz als Meister seine Kunst beherrschte, wäre übel gefahren, hätte er sich an diese Melodie herangewagt. Bach aber schuf ein wundervolles Kunstwerk.

Da nun h-moll als tonales Ergebnis auftritt, so werden in der Stimmführung die ersten Harmonieen hier nach der Generalbaßregel behandelt, entsprechend der im Verlaufe des Stückes nun wieder angedeuteten Ruhe.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

14.

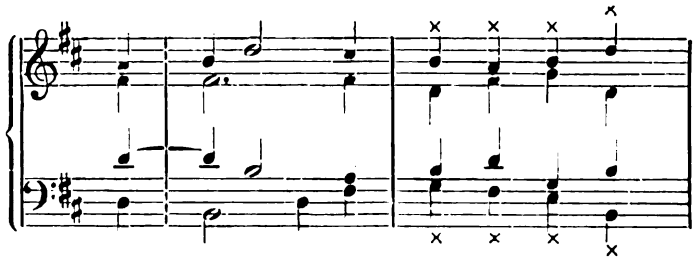


H-moll ist das tonale Ergebnis. Aber gestattet die Choralidee schon hier ein reines h-moll?

Der Dreiklang h-moll wird umgedeutet als Unterakkord von D-dur und die Verbindung I—III—IV wird in D-dur anstatt vom Dreiklang D-dur aus direkt vom Dreiklang h-moll aus gemacht.
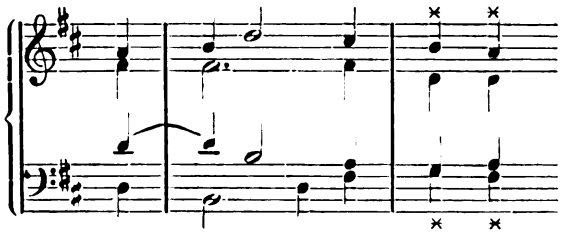
Vom Himmel her fließt es durch unser Leben hinauf mit einer Kraftbewegung, die in das D-dur Ströme einbrechen läßt, die der schwache Rahmen des Soprans und Basses kaum fassen kann:

15.
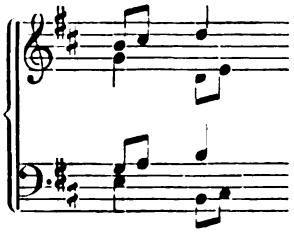


Die Befolgung der Generalbaßregel wäre wiederum hier eine Blödheit:

16.



Ein längeres D-dur aber verträgt der Geist der Tonalität nicht. Die Folge

17.



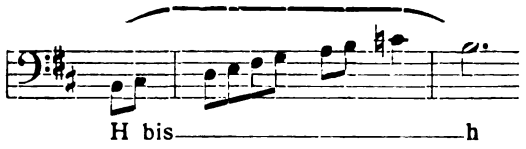
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

möchte einerseits noch als ein schwaches D-dur aufgefaßt sein (Dreiklang h-moll als Unterakkord von Dreiklang D-dur). Doch sperren sich dagegen das e im Baß (II nach IV bei einer sich verflüchtigenden Tonalität!) und auch hinwiederum der Unterakkord selbst (ein Unterakkord dient doch nur zur Hinauszögerung der Tonalität!).

Andererseits ist auch hier noch nicht ein reines h-moll möglich. Dementsprechend ragt auch hier der Dreiklang h-moll ins Leere, in die Verlorenheit ohne Quinte, mit Oktav- und Terzverdoppelung. Die Stimmführung hat also auch hier ihren Grund.

Wir haben hier die immateriellste Harmonie des Chorales. Ein langer Baßgang durchwandelt sie:
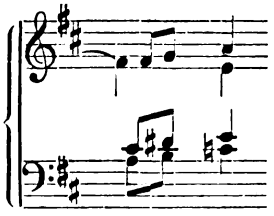
18.



Hier ist die Mitte und Inkarnation der Choralidee des Zusammenhanges des Erdenlebens mit dem Mysterium.

Auf dieser wesenlos gestalteten Mitte schieben sich die Erscheinungen über dem Baß, bis, vom h-moll Akkord umhüllt, die Subdominante von e-moll Gestalt gewinnt:

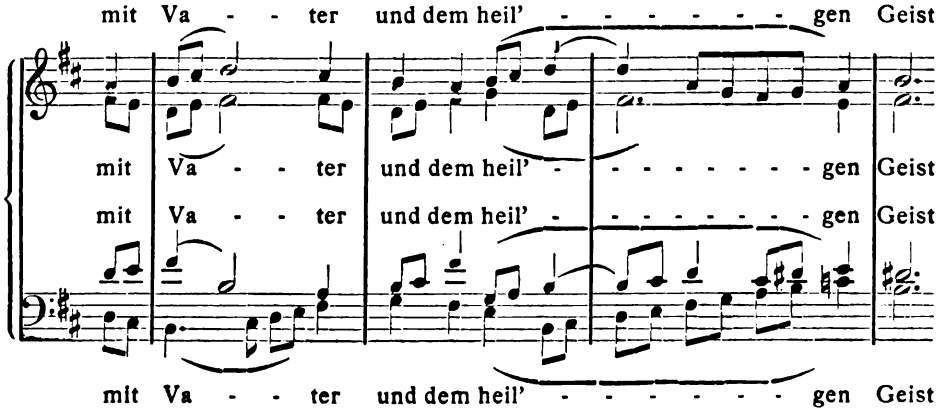
19.



Festen Schritten wäre sie unerreichbar geblieben. Der h-moll Klang zielt nun mit demselben Spannungsvermögen hinab wie vorher hinauf. Er ist die unverlierbare Mitte geworden.

Hier ist Anfang und Ende des Chorales inbegriffen.

20.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

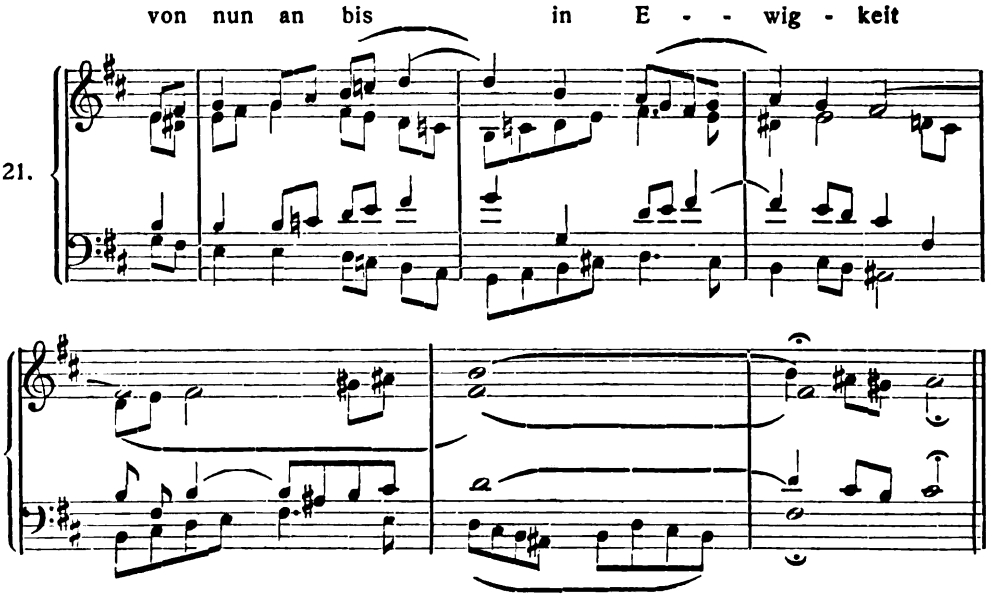
Abschnitt IV des Chorales

Wie nimmt nun das Ende des Chorales teil an der Bildung dieser Mitte? Sein Anteil darf kein geringerer sein, als der des Anfangs.

Die Lagerung hier muß der Lagerung dort das Gleichgewicht halten, damit beide zu diesem Kristall von höchster Ebenmäßigkeit zusammenschießen.

Wie erfüllt Bach diese Kunstforderung?

21.



Im einzelnen:

Auf welche Behandlung, was das Gewicht der einzelnen Harmonieen anlangt, läßt die Stimmführung bei a schließen?

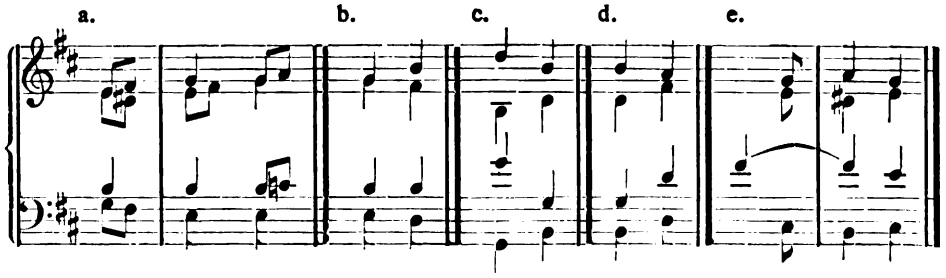
Warum wäre die Befolgung der Generalbaßregel bei b ein Fehler?

Was zeigt uns die Stimmführung bei c?

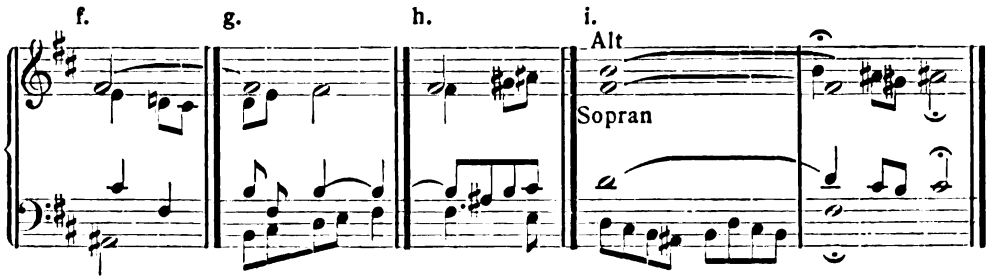
Warum wird bei d die Generalbaßregel derart kühn außer acht gelassen?

Wie ist die Stimmführung bei e zu verstehen? Bei f, g? Vor allem bei h? Und bei i?

22.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Vor allem erklärt die Harmonik die Stimmführung.

Inwiefern ist dieser ganze Abschnitt im ganzen nur eine Folge I—III—IV?

In welchen Takten steht die I?

Inwiefern ist sie von geradezu unerhörter Originalität? Inwiefern steht das D-dur hier an meisterlicher Originalität dem D-dur in Abschnitt II in nichts nach?

Warum ist die I gerade in dieser Weise behandelt worden?

Um den Durchstoß über die III hinaus in die V zu gewinnen.

O Bach! „Urvater der Harmonie" — ein wahrhaft gerechtes Urteil der Geschichte, unerschütterlich für immerdar.

II.

Übertragung des Erörterten in die Praxis

Nicht alle Schüler kommen dem Lehrer gleichmäßig entgegen.

Der eine Schüler bringt Kompositionen über Kompositionen. Sein Drang zu schreiben ist nicht leicht zu zerstören.

Der Lehrer bemächtigt sich dann eben dieses natürlichen Dranges und leitet ihn heran, wo es Schwierigkeiten zu überwinden gibt. In Form, Harmonie, Stimmführung lernt schon so der Schüler eine ganze Menge. Unter stetem, gegenseitigem Gedankenaustausch reinigt sich im Laufe der Zeit die Schreibweise von selbst. Oder aber, wenn sie zu verwildern droht, kann der Lehrer rechtzeitig haltmachen und den Schüler auf genügend lange Zeit beim strengen Satz festhalten. Manche Schüler (besonders unserer Zeit) vertragen das aber nicht, wozu sie doch schließlich auf ihre Weise unbedingt kommen müssen. Dann wird es sich eben zeigen, ob der Lehrer eine lebensvolle Persönlichkeit ist und er den Schüler auf die Art, auf die er reagiert, bei der Notwendigkeit festhalten kann.

Ein anderer Schüler hingegen und vielleicht nicht der schlechtere ist schwerer in Bewegung zu setzen und zum Schreiben überhaupt erst zu bringen. Ich habe ihn in die Harmonieen der Tonalität und in die Modulation eingeführt, was nun? Mit Achttaktern, die ich selbst oder die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

andere zurechttheoretisiert haben zur Bearbeitung, habe ich nur bei theoretischen Naturen Glück. Wo finde ich aber Achttakter aus dem Leben?

Bei Haydn, Mozart, Beethoven? Hier finde ich nur Achttakter innerhalb der großen Form. Sollte diese der Schüler richtig setzen können, so müßte er sie setzen können innerhalb der großen Form, die er in einem Blick, in einer Zeiteinheit sehen müßte. Dieses ist ihm absolut unmöglich.
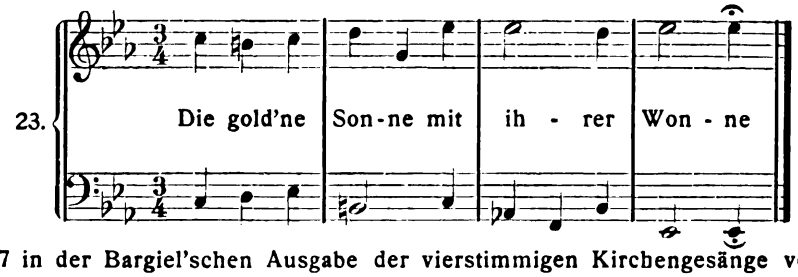
Man befolgt daher die Praxis, dem Schüler Choräle zur Bearbeitung zu geben. In der Tat sind die Choräle (und die Volkslieder) die einzigen Achttakter oder kleinen Liedformen, die für unsere Zwecke nutzbar gemacht werden können.

Aber wenn ich dem Schüler diese Choralmelodieen zur Harmonisierung gebe, ist damit in vielen Fällen noch nichts getan. Welche Harmonie er der einzelnen Melodienote unterlegen soll, dafür habe ich ihm Handhaben gegeben, gar keine aber für die Stimmführung; daher muß in solchen Fällen der Bearbeitung vorausgehen Stimmführungsanalyse, wie sie oben beschrieben wurde.

Auf diese Weise erlange ich die Selbständigkeit in der Setzkunst.

Zweifelnde werden dafür einen Beweis verlangen. So gut es in diesem Rahmen möglich, sei er in Folgendem erbracht.
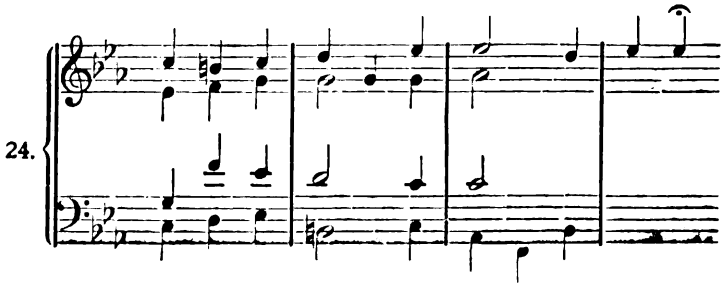
Ich nehme etwa eine Choralmelodie aus dem Zeitzer Choralbuch von 1736 und schicke mich an, sie auszufüllen.



(No. 207 in der Bargiel'schen Ausgabe der vierstimmigen Kirchengesänge von Bach)

Es kann hier unmöglich auseinandergesetzt werden, weshalb $\overline{h}$ mit V von c-moll, $\overline{\overline{c}}$ mit I, $\overline{\overline{d}}$ und $\overline{g}$ mit V etc. harmonisiert werden sollen.

Verfasser dieses erinnert sich seiner ersten Harmonisierung dieses Chorals.



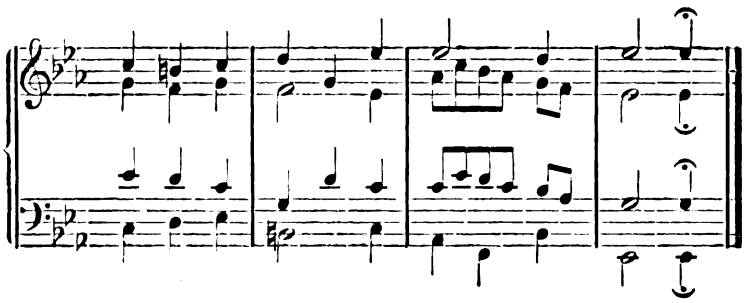
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Offenbar eine dilettantische Stimmführung.

Nunmehr hat er folgende Vorschläge zu machen:

Als erste Notwendigkeit ergab sich eine weniger milchsanfte Stimmführung hin zu eins von Takt zwei.

25.



Warum?

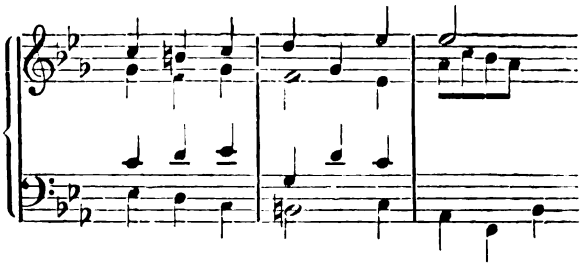
Weil eine rasche Modulation nach einem im Herzen gefaßten Es-dur eintritt, illustrierend die Worte „Voll Freud und Wonne".

Bei einem im Anfangsstadium stehenden Schüler könnte man es eventuell schon hierbei bewenden lassen.

Allein mit dem inneren Crescendo der Harmonie und mit dem Crescendo der Sopranmelodie und der Baßführung Bachs deckt sich diese Stimmführung nicht genug. Sie will eher den durchmessenden Gang zurückfesseln mit Blumenketten zu zartem lyrischen Grunde, ganz abgesehen davon, daß sie rein harmonisch konzipiert ist (siehe Tenormelodie und Altmelodie).

Es handelt sich also darum, das innere Crescendo der Harmonie, des Sopranes und des von Bach gesetzten Basses noch energischer in der Stimmführung herauszuarbeiten.

26.
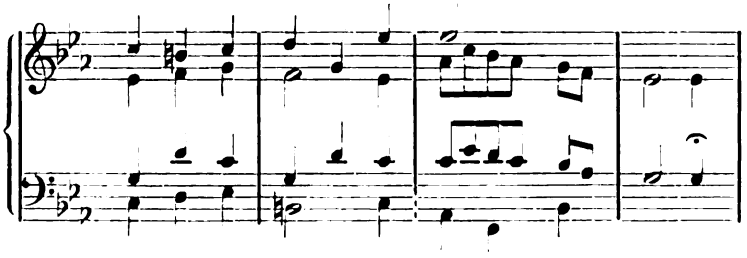


Das verstößt aber gegen Bachs Baßvorschrift. Nach Bach ist nötig, dieses Stimmführungscrescendo von Dreiklang c-moll aus (I von Takt eins) zu erreichen.

Etwa folgendermaßen?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

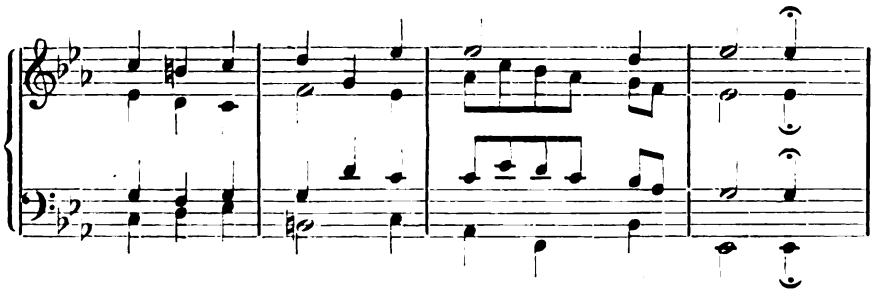
27.



Das Stimmführungscrescendo zu I von Takt zwei hin ist entschieden energischer geworden als im vorletzten Notenbeispiel. Allein auch hier ermattet die Hand kurz vor dem Ziel. Sie ist nicht imstande, im Alt und Tenor in der Melodieführung jenes dreifache innere Crescendo nachzuzeichnen. Der Tenor ist sogar geradezu mißraten.

Auf diesem Wege wird dann endlich die letzte Fassung erreicht, die die Lösung der Aufgabe darstellen dürfte:

28.



Auf diese Weise arbeite man die Bachschen Choräle durch, bei denen Sopran und Baß ausgesetzt sind, und setze Choräle, bei denen nur der Sopran gegeben ist.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DER BEETHOVEN-ZYKLUS IM HAAG

von Herman Rutters-Haag



Die Freudenhymne ist verklungen, und damit hat der monumentale Beethoven-Zyklus seinen Abschluß erreicht. Ein wirkliches Fest, das vierzehn Tage dauerte und dessen Mittelpunkt eine zyklische Aufführung sämtlicher Symphonieen bildete. Eingeleitet mit einer Aufführung von „Fidelio" am 8. April begann der eigentliche Zyklus mit der Missa Solemnis und wurde beschlossen mit einer Wiederholung der „Neunten"; weiter umfaßte das Programm zwei Klaviersonaten-Abende, einen Cellosonaten-Abend, einen Violinsonaten-Abend, drei Streichquartett-Abende, einen Trio- und Liederabend und eine Matinée (Streicher mit Blasinstrumenten). Das Ganze gab also ein großartiges Bild von des Meisters universellem Schaffen. Zur Mitwirkung war eine stattliche Anzahl hervorragendster Künstler eingeladen worden, und allenthalben merkte man das Streben nach möglichster Vollkommenheit. Für die „Fidelio"-Aufführung wurden spezielle Dekorationen und Kostüme gezeichnet und verfertigt; für die Symphonieenabende erfuhr das mitwirkende Residentie-Orchester eine Verstärkung auf 110 Mitglieder, und bei den Aufführungen der Missa Solemnis sowie der „Neunten" trat für diese Gelegenheit ein aus 400 Damen und Herren zusammengesetzter Chor in Aktion.

Man kennt den organisierenden Verein „Het Beethovenhuis" (Das Beethovenhaus) und sein Ziel: die Errichtung eines monumentalen Beethoventempels unweit von Haarlem, wo alljährlich ein großes Beethovenfest veranstaltet werden soll. Aber dieses Ziel ist wiederum ein Mittel zu höheren Zwecken. Das Prinzip des Vereins, der den Charakter einer Stiftung tragen soll, ist eine Reinigung der heutigen Musikpflege, eine Reformation des gegenwärtigen Musiklebens, das im Zeichen des „Geschäfts" steht. (Für Näheres verweisen wir auf das Werk „Das Beethovenhaus" von Willem Hutschenruyter, das neulich in deutscher Übersetzung erschienen ist.) Da aber die Errichtung des Hauses ein kostspieliges Unternehmen und daher ein Plan der Zukunft ist, wollte der Verein offenbar mit einer Tat auf den Plan treten, die zeigen sollte, was er will und was noch zu erzielen ist. Manches entsprach noch nicht im entferntesten seinen Prinzipien: so bietet weder das Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen, in dem die Orchester- und Choraufführungen, noch der Diligentia-Saal, in dem die Kammermusikaufführungen stattfanden, ein aus dem Geiste der Beethovenschen Kunst hervorgewachsenes architektonisches Milieu; auch ist die friedliche Residenz selbst keine Umgebung für Festaufführungen. Immerhin konnte der Verein seine Prinzipien in anderer Weise geltend machen; so boten nicht nur die einzelnen Programme ein Muster von künstlerischer Zusammenstellung, nein, auch die Anordnung des Zyklus war nach festen Grundsätzen erfolgt. Anfang und Ende bildeten die Missa Solemnis und die „Neunte"; die „Fidelio"-Aufführung sollte als „hors d'œuvre" gelten; nach der Missa Solemnis kamen vier Kammermusik-Abende; darauf die Symphoniekonzerte, nur durch einen Violinsonaten-Abend, als Ruhepunkt für die anstrengende Aufführung der Achten und Neunten Symphonie unterbrochen; dann wieder vier Kammermusik-Aufführungen, denen sich eine Wiederholung der „Neunten" anschloß.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auf eine eingehende Besprechung der einzelnen Aufführung sei hier selbstverständlich verzichtet; nur das Allerwichtigste möge erwähnt werden. Die „Fidelio"-Aufführung bot viel Schönes, jedoch ohne das Niveau einer Mustervorstellung zu erreichen. Die Besetzung der Partieen durch Edith Walker (Leonore), Minnie Nast (Marzelline), Heinrich Hensel (Florestan), Paul Knüpfer (Rocco), Desider Zador (Pizzarro), Hermann Schramm (Jaquino) und Richard Breitenfeld (Don Fernando) ließ nichts zu wünschen übrig; die Chöre leisteten Vorzügliches, Ausstattung und Regie waren ebenso lobenswert. Weniger gefiel das Orchester, und Dr. Henri Viotta gelang es nicht, ein unteilbares Ganzes zu erreichen. Unvergeßlich dagegen war die Aufführung der Missa Solemnis unter Leitung von Willem Kes. Der große Chor bewältigte die enormen Schwierigkeiten des Werkes mit geradezu erstaunlicher Sicherheit. Alida Noordewier-Reddingius, Pauline de Haan-Manifarges, Josef Tyssen und Johannes Messchaert bildeten ein prachtvolles Soloquartett; auch das Residenz-Orchester erfüllte seine Aufgabe glänzend. So wurde die großartige Schöpfung wiedergegeben in einer Weise, die über jede Erwartung weit hinausging. Siegmund von Hausegger, der Leiter der Symphonieaufführungen, erwies sich als ein hochbegabter, in Beethovens Kunst tief eingedrungener Dirigent, der das ihm unbekannte und bei dieser Gelegenheit auf 110 Mitglieder verstärkte Orchester zu bewundernswerten Leistungen anzufeuern vermochte; die nachhaltigsten Eindrücke hinterließen die „Eroica", die „Pastorale", die „Siebente", „Achte" und „Neunte". Hauseggers Leitung hat etwas unwiderstehlich Hinreißendes und Großzügiges; vortrefflich ist auch die Plastik; er zeichnet mit festen, klaren Linien und versteht es, den Ausführenden warme Begeisterung einzuhauchen. Nur schade, daß öfters die rhythmische Einheit fehlte; in der Gesamtheit bildete das Orchester kein zusammengehöriges Ganzes, und so blieb z. B. die „Fünfte" hinter den Erwartungen zurück. — Die Wiedergabe der Streichquartette — an drei Abenden kamen neun Werke dieser Gattung zu Gehör — war dem Böhmischen Streichquartett anvertraut; wir brauchen nicht zu sagen, daß hier das Ideal erreicht wurde. — Ein herrlicher Abend war auch der vierte Kammermusik-Abend, an dem das Pariser Trio (Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Pablo Casals) zwei Trios spielte und Prof. Messchaert den Liederzyklus „An die ferne Geliebte" sang. Das waren alles vornehme, vollkommen künstlerische Leistungen. Ebenso bot die Aufführung von drei Violoncellsonaten durch Pablo Casals und Julius Röntgen genußreiche Stunden. Weniger gefiel uns die Interpretation der Klaviersonaten durch Conrad Ansorge. Zweifelsohne ist Ansorge ein Pianist von eminenter Begabung und hoher Intelligenz, ein bedeutender Künstler von ausgeprägter Persönlichkeit. Aber er dünkt uns nicht der rechte Beethoveninterpret; sein Spiel zeigt zu einseitig den Träumer, den in sich gekehrten Künstler. Dadurch war auch der Violinsonaten-Abend in gewisser Hinsicht eine Enttäuschung: Ansorge und Carl Flesch sind beide hervorragende Künstler, passen aber zu wenig zueinander, um die Einheit zu bilden, die für eine befriedigende Wiedergabe der Sonaten durchaus notwendig ist. Ansorge gab zu wenig, und Flesch wurde infolgedessen zur Übertreibung der Akzente gereizt. Nie wird man dagegen die geradezu meisterhafte Ausführung des Violinkonzertes durch Flesch am zweiten Symphonie-Abend vergessen. Auch Julius Röntgen bot mit seiner Wiedergabe des Klavierkonzertes No. 4 am dritten Symphonie-Abend viel Genuß. — Die letzte Kammermusikaufführung — eine Matinée — war in vieler Hinsicht interessant; brachte sie doch außer dem Septett das Quintett op. 16 für Klavier, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn und das Trio op. 87 für zwei Oboen und Englisch Horn. Die Herren Anton Verhey, D. van Emmerik, A. Witt, Cornelis van Heyst

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und C. van den Berg erledigten im Quintett sich ihrer Aufgabe in ganz vorzüglicher Weise. Die Herren Karel Hoffmann, Georg Herold, Hanns Wihan, Samuel Blazer, Witt, van Heyst und van den Berg vermittelten eine schöne, frische Wiedergabe des Septetts. Aber den meisten Erfolg trugen die Herren van Emmerik, St. Stotyn und Ph. Brinkman davon mit der Aufführung des Trios op. 87 für zwei Oboen und Englisch Horn, das nur sehr selten zu Gehör kommt und daher besonderes Interesse erweckte. Die Wiedergabe war mit einem Wort meisterhaft; die Ausführenden entzückten das Auditorium mit ihrem klangschönen, edlen Spiel.

Alles in allem also ein großartiges Fest, wodurch der Verein „Het Beethovenhuis" und sein auctor intellectualis Willem Hutschenruyter die Musikwelt sehr zu Dank verpflichtet hat. Bemerkenswert war die rege Teilnahme seitens des Publikums. Zumal am Ende der Saison, wo man gewöhnlich musikmüde ist und sogar die größten Berühmtheiten nicht mehr „ziehen". Aber der Besuch war jedesmal außerordentlich stark, speziell bei den Kammermusik-Abenden, die alle vor ausverkauftem Saal stattfanden; ja, selbst das Podium war öfters ganz besetzt. Für den Verein bedeutet das eine große Genugtuung; hoffen wir, daß dieses Fest auch in der Zukunft reiche Früchte tragen möge!



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG (Köln), XI. Jahrgang No. 28/29 bis 52. — No. 28/29. „Ein Reisebrief von Hector Berlioz." (Aus dem Nachlaß Ferdinand Hillers.) Behandelt Berlioz' Romfahrt von 1831 und die derzeitigen Ereignisse seines Lebens. — „Paul Vidal." Biographisches nach P. B. Gheusi („Midi"). — No. 30/31. „Wilhelmine." Eine Erinnerung an Otto Nicolai, mit einem unveröffentlichten Briefe des Komponisten. Von Georg Richard Kruse. 1830 weilte Nicolai in Leitzkau, wo er für Wilhelmine von Münchhausen eine Geburtstagskantate komponierte. Biographische Mitteilungen aus dieser Periode. Der mitgeteilte Brief ist in Wien am 18. Juni 1842 geschrieben, und zwar an Clamor von Münchhausen, den er an die auf Leitzkau verlebten schönen Tage erinnert und über einige ihn interessierenden Persönlichkeiten ausfragt. — No. 32/33. „Fünf Briefe von Joseph Joachim an Ferdinand Hiller." — No. 34/35. „Kunst und Jugend." Von A. Thomas-San Galli. Das Phänomen frühreifer Künstlerschaft — speziell des jungen Korngold — betreffend. — „M. G. Saphir und seine Beziehungen zur Musik und zum Gesang." Von Adolph Kohut. Glossen des Satyrikers zu den Künstlern seiner Zeit (Dreyschock, Henriette Sontag usw.). — No. 36/37. „Zum 150. Geburtstage Cherubinis." Von Ludwig Schemann. Zur Charakterisierung des Meisters heißt es: „Cherubini ist aus der Entwickelungsreihe der neueren italienischen Kunst herausgetreten, ebenso steht es fest, daß jenes Heraustreten zwar äußerlich als ein Übertritt auf französischen Boden, innerlich aber, dem Geiste nach, als ein immer engerer Anschluß an die deutsche Art sich vollzogen hat. Cherubini hat weniger Italienisches als Mozart; er steht Beethoven näher als mancher deutsche Meister." Der Autor würdigt ihn noch als einen der größten Tonsetzer katholischer Kirchenmusik, den erhabenen dramatischen Komponisten, der mit seiner „Medea" und dem „Wasserträger" den besten Namen beizugesellen sei. Daß heute Cherubini in Deutschland lediglich als historische Größe figuriere, sei beschämend. Es müßte eine Sammlung seiner kleineren geistlichen Kompositionen herausgegeben werden; andere wichtige Werke harren des Neudrucks. Auch würde eine auf der Basis moderner Forschung verfaßte Biographie viel zur weiteren Kenntnis des Meisters beitragen. Dann haben die Musiker dafür zu sorgen, daß, nachdem alle unsere großen Meister ihren Tag gehabt, auch endlich sein Tag komme. — „M. G. Saphir und seine Beziehungen zur Musik und zum Gesang." Von Adolph Kohut. Fortsetzung von Heft 34/35. In diesem Teil fallen Saphirs Kritiken über Wagner ins Auge, die schon darum nicht des Interesses entbehren, als Saphir die Bedeutung Wagners ahnte, als die Wagnerfeinde kein gutes Haar an dem Meister ließen. Auch wird auf die Anregung Saphirs hingewiesen, die er Liszt bezüglich einer näheren Beschäftigung mit der Zigeunermusik gab. — No. 38/39. „Die Mahlersche ‚Achte'." Von A. Thomas-San Galli. Bericht über die Münchener Uraufführung der „symphonischen Kantate". — No. 40. „Das französische Musikfest." Münchener Bericht von A. Thomas-San Galli. — „Karl Bleyle." Von Max Puttmann. Über den Entwickelungsgang

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des jungen Tonsetzers. — No. 42. „Parsifal für Bayreuth." Von Ludwig Karpath. — No. 43. „Georg Hüttner." Zum Jubiläum seines 25jährigen Wirkens als Dirigent. Von G. — No. 44. „Carmen und Friedrich Nietzsche." Von S. Bräutigam. Hinweis auf einen geistvollen Aufsatz Gaston Deschamps' im „Temps". Hier wird auf die slawische Abstammung des Dichterphilosophen hingewiesen und die feinen Fäden, die diese und die romanische Kunst verbinden, erörtert. In höchst anregender und ebenso eigenartiger Weise zieht der französische Schriftsteller die Parallele zwischen dem schon auf Schulpforta gegen quälenden Zwang sich Wundreibenden und derjenigen, die stolz beteuerte: „Jamais Carmen ne cédera. . ." Auch der tapfere Escamillo ist so ein Übermensch, der tollkühn dem Leben in die Zügel greift. Übrigens endet die ganze Geschichte mit Blut und mit Tränen, mit Liebeskummer und mit Tod, was nur zu sehr mit Nietzsches Pessimismus übereinstimmt. Und dies alles beweist am Ende, daß auch die französischsten Werke selbst für einen Deutschen ebenso reich an Symbolen sein können, als etwa Ibsen. — No. 45. „Neues Land." Von A. Thomas-San Galli. Würdigung des Komponisten Julius Weismann, insbesondere dessen Klavierkonzerts op. 33. — „Das schottische Volkslied." Von Laura Vincent. — No. 46. „Rußlands Klaviermusik." Von Walter Niemann. — No. 47. „Joseph Marx und seine Lieder." Von Ernst Decsey. — „Goldene Worte von Liszt." Aus dem Liszt-Brevier von Julius Kapp. — No. 48. „Beethoven als Klavierpädagoge." Von A. Thomas-San Galli. — No. 50. „Zur Entwickelung des Konsonanzgefühles." Von G. T. — No. 52. „Der Künstler und sein Werk." Von G. T. Gegenüberstellung von Pfitzners edelstolzer Zurückziehung seines Werkes vom Spielplan des Münchener Hoftheaters und Strauß' weitherzigem Entgegenkommen in bezug auf die von der englischen Zensur geforderten Striche in der „Salome".

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart), Jahrgang 1910 No. 19 bis 1911 No. 6. — No. 19: „Johann Stamitz's Melodik." Von Hugo Riemann. Beiträge zum künstlerischen Schaffen des großen Mannheimer Komponisten. (Fortsetzung in No. 21.) — „Lichtblicke in die Mysterien der Harmonie." Von Matthäus Koch. Metaphysische Ausdeutung musikalischer Begriffe. Nach dem Autor „durchdringt die Harmonie als eine verbindende und gestaltende Macht alles materielle und immaterielle Sein". Der Ton ist ihm „das Erzeugnis zweier mit den Begriffen Zeit und Raum verknüpfter Energieen", die Zeit: „ein geistiges, der Verbindungs- und Gestaltungsmacht der Harmonie unterworfenes Kraftelement", „im Rhythmus achten wir eigentlich nur des gleichmäßigen Wellenschlages an der Oberfläche der Zeit". Neben manchen neuformulierten Erklärungen der Phänomene finden wir Sätze, deren Inhalt schon das praktische Gebiet berührt, so den Passus „Je nach der stofflichen Beschaffenheit des bei der Tonerzeugung mitbeteiligten räumlichen Objekts ist der Klang als die sinnfällige Hülle des Tons entweder hell oder dunkel. Metalltöne klingen anders als Lufttöne. Seine Farbe erhält sonach der Ton vom Raum. Von dem Volumen des Klangkörpers hängt hauptsächlich die Schnelligkeit und die Zahl der Schwingungen ab. Wie bei der Farbe das ausschlaggebende Moment in der Qualität liegt, so liegt es bei Höhe und Tiefe in der Quantität des Klangkörpers." — „Beethovens ‚Egmont'-Musik." Von Egon von Komorzynski. Eine lesenswerte Studie über diesen Gegenstand; interessant ein Vergleich mit dem ähnlichen „Fidelio": hier Egmont, Klärchen, Alba — dort Florestan, Leonore, Pizarro, in beiden derselbe Grund zur Einkerkerung, die Aufopferung der Frauen, Trommelwirbel — Trompetenfanfaren, Sieg der Freiheit. Den Reiz auszukosten, das Opernwerk noch einmal symphonisch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu gestalten — das ist das innere Motiv zur „Egmont"musik. — „Eine verschollene Festkantate von Anton Bruckner." Von Franz Gräflinger. Es handelt sich um eine zur Grundsteinlegung zum Maria-Empfängnis-Dom in Linz komponierte Kantate, die sich im dortigen Notenarchiv befindet und den Wert einer „Gelegenheitskomposition" beträchtlich überschreitet. — No. 20: „Aus der Werkstatt des Pianisten." Von A. Maecklenburg. Gedanken und Erwägungen über das technische Studium des Klavierspiels. — „Praktische Kompositionslehre." Von Roderich von Mojsisovics. — „Zwei Tonsetzer aus alter und neuer Zeit." Biographisches über Francesco Maria Veracini (1685—1750). Von Eugen Honold, und über den fürstlichen Tonsetzer Alexander Friedrich von Hessen. Von Otto Urbach. — No. 21: „Lichtblicke in die Mysterien der Harmonie." Von Matthäus Koch. Behandlung der Themen: „Melodische und harmonische Wellen, Polarität der Klänge, harmonisches Spektrum." (Siehe auch No. 19.) — „Otto Nicolai als Liederkomponist." Von Georg Richard Kruse. (Schluß.) — „Aus dem Musikleben der Königin Luise von Preußen." Zu ihrem 100. Todestage am 19. Juli 1910. Von J. Blaschke. — No. 22: „Zum Verständnis und richtigen Vortrag von Beethovens f-moll Sonate op. 2." Von A. Schüz. — „Führer durch die Violoncell-Literatur." Von Hermann Cramer. — „Vom Singen." Plauderei von Joseph Lewinski. — „Zwei Volksliederkomponisten", Friedrich Silcher von K. Eichhorn und Heinrich Werner, anonym. — No. 23: „Tonsetzer der Gegenwart." Zum Schaffen August Halms. Von Karl Schmidt. — „Die Pflanzen in der Musik." Von Franz Dubitzky. Vom Einfluß der Blumen- und Pflanzenwelt auf das Gemüt des Musikers. Fortsetzung in No. 24. — „Klangtheoretische Vorträge in Salzburg." Von Max Auer. Vorträge Robert Mayrhofers über die Grundzüge seiner Reformlehre. — „Edvard Grieg, wie ich ihn kannte." Von Oscar Meyer. Intimes aus seinem Leben. — No. 24: „Zur Uraufführung der VIII. Symphonie von Gustav Mahler in München." Von Paul Stefan. — „Harmonieprobleme und ihre Lösung nach der Theorie Robert Mayrhofers." Von Max Auer. Zum Werke dieses Autors: Organische Harmonielehre. (Schuster & Loeffler, Berlin 1908.) — „Karl Klindworth." Zu seinem 80. Geburtstage. Von C. von Günther. — Jahrgang 1911. No. 1: „Musikalische Ornamentik." Von Edward Dannreuther. Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von A. W. Sturm. Fortsetzung in No. 3. — „Der Gemütsausdruck in der Musik." Von Ottmar Rutz. Von den Temperamentsunterschieden, durch Klima und Rasse bedingt. — „Aus meiner Künstlerlaufbahn." Biographisches, Anekdotisches, Aphoristisches. Von Edmund Singer. (Fortsetzung in No. 2, 5, 6, 7, 9, 12, 13.) — „Praktische Reformarbeit auf dem Gebiete des Schulgesanges." Von Maria Leo. Beiträge zur modernen Pädagogik. — „Alte Meistergeigen." Von Eugen Honold. (Fortsetzung in No. 3, 7.) — No. 2: „Die Kunst der Töne und die Kunst der Farben." Von Alfred Schüz. Zur Befruchtung der Musik durch die Malerei. Autor zieht für sein Thema mehrere Fälle an, in denen Musiker durch Gemälde zu Kompositionen angeregt wurden. — „Metronom - Bezeichnungen klassischer Werke." Von Otto Urbach. Von der Relativität des Tempos und anderen rhythmischen Dingen. Metronom - Studien an den kleinen Präludien und Fughetten Bachs. — „Tonsetzer der Gegenwart: Alfred Kalnin." Von C. Knayer. — No. 3. „Ist die ‚Maienkönigin' ein echter Gluck?" Von Max Arend. Autor kommt zu dem Schluß, daß die „Amours champêtres" (die der „Maienkönigin" zugrunde liegende Musik) nichts von Gluck, die „Maienkönigin" wenig von den „Amours champêtres" und einiges, etwa die Hälfte der ganzen Musik, von Gluck herrührt. Durch das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Potpourri (zusammengetragen aus verschiedenen französischen Opern Glucks) aber wird Gluck fast unkenntlich gemacht. Die „Maienkönigin" schadet unserer Gluck-Bewegung mehr als sie nützt. — No. 4. „Das Volkslied im niederrheinischen Industriegebiet." Von Ludwig Riemann. — „Für den Klavierunterricht": Drei Intermezzi op. 117 von Brahms. Von Heinrich Schwarz. Analysen. Fortsetzung in No. 7. — „Fritz Reuter und die Musik." Zu seinem 100. Geburtstage. Von Adolph Kohut. Zitat eines Briefes des Dichters an Richard Wagner, eine Einladung des Meisters betreffend. — No. 5. „Richard Wagners C-dur Symphonie." Von Edgar Istel. — „Walter Niemanns Klavierbuch." Anonyme Besprechung des verdienstlichen Werkes. — No. 6. „Zu Beethovens 140. Geburtstage." Beethoven und Goethe. Von Leopold Hirschberg. Von den Beziehungen der Meister.

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG (Leipzig), II. Jahrgang No. 1—26. — No. 2. „Die rhythmisch-gymnastische Methode." Von Jaques-Dalcroze. — No. 4. „Chorgesangsschulen als Bildungsmittel der Gesangvereine." Von Edwin Janetschek. Autor empfiehlt die Trennung von Chorschule und Verein; er hält dies für das zweckmäßigste Verfahren, die musikalischen Analphabeten zu brauchbaren Choristen zu erziehen, eine Aufgabe, die am besten dem zweiten Chorleiter zuzuweisen sei. — No. 5. „Konradin Kreutzer." Biographischer Essay mit Berücksichtigung des Männerchorkomponisten. Von Joseph Lang. — No. 9. „Über Komponistenhonorare" plaudert Franz Dubitzky in anregender Weise, indem er den Unterschied von ehemals und heut durch drastische Beispiele belegt. — No. 11. „Die Fermate." Von Joseph Lang. — No. 14. „Streiflichter auf den modernen Gesangsunterricht." Von E. M—nn. Autor zitiert als Motto Garcia's Lehrsatz: „Respirato bene, pronunciato bene, mettete ben la voce e vostro canto sara perfetto", der für den Unterricht noch heute vollgültig sei und mit dessen Befolgung sich alles erreichen lasse. — No. 15. „Franz Abt." Ein Erinnerungsblatt zur 25. Wiederkehr seines Todestages (31. März 1885). Von Joseph Lang. — No. 18. „Das Alumneum der Thomasschule zu Leipzig." Von Moritz Vogel. Interessante Mitteilungen über diese berühmte Institution. — No. 19. „Ein vergessenes 100jähriges Jubiläum." Von Hugo Löbmann. Gemeint ist der Jubilar Hans Georg Nägeli, der Vater des volkstümlichen Männergesangvereins und Organisator des deutschen Sängerbundes. — No. 20. „Männergesang und Volkskunst." Von K. Eichhorn. — No. 21. „Tondichter und Textdichter." Von Gerhard Freiesleben. Zur Frage: „Wie weit ist die Veröffentlichung und der öffentliche Vortrag einer Vokalkomposition mit geschütztem Text ohne Einwilligung des Dichters, bzw. des sein Urheberrecht wahrenden Verlages zulässig". — No. 25. „Die Grundlage der deutschen Gesangstechnik." Von C. Kainer. (Fortsetzung in No. 26.)

KUNSTWART (München), Zweites Aprilheft 1910. „Wie gründet und leitet man Chorgesangvereine?" Von Georg Göhler. „Soll eine Chorgründung Leben haben, so muß sie aus einem lebensfähigen Keim aufwachsen. Es muß ein Bedürfnis vorhanden und es muß organisches Wachstum möglich sein. Einer der ärgsten Fehler, der besonders bei der Gründung großer Institute gemacht wird, ist der, es mit einem Schlage den berühmtesten großen Chören gleichtun und nach deren Muster einen großen Chor gründen zu wollen. Man will sich große Vorbilder, berühmte Chöre zum Muster nehmen, und nimmt sich nicht zum Muster, wodurch und warum diese so groß geworden sind — nämlich dadurch, daß sie still und bescheiden lernten, rastlos an sich arbeiteten, ruhig und beständig wuchsen aus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kleinsten Anfängen. Ein Gesangverein ist ohne inneres Leben nicht denkbar, denn hier handelt sich's um freiwillige Kunstpflege oft noch sehr leitungsbedürftiger Dilettanten, um die allmähliche Gewinnung des rechten Geistes, in dem sich alle zur gemeinsamen Arbeit sammeln sollen. Ein sicherer, wenn auch schmaler Grund, klares Bewußtsein der Grenzen: das alles ist die erste Voraussetzung für die Gründung eines wirklich lebensfähigen Chors. Am häufigsten wird die Gründung eines derartigen Chors von einem Kirchengesangverein ausgehen können. Hier finden sich Angehörige verschiedenster Gesellschaftsklassen zusammen, die bei den Aufgaben, wie sie die künstlerische Ausgestaltung des Gottesdienstes fordert, sich ohne weiteres an solide Kunstpflege gewöhnen, die keine Zerstreuung duldet." — Erstes Februarheft 1911. „Einmalige Musikgenüsse." Von Richard Batka. Autor hält dafür, daß für die Bildung des Urteils, für die Gewinnung des tieferen Verständnisses und die Stellungnahme zu einem unbekannten Werke eine einmalige Vorführung durchaus ungenügend sei. Er sagt, daß der Sieg der Wagnerschen Kunst, ihr Eindringen in die weiteren Massen nur durch systematische Wiederholungen erreicht worden sei. Auf finanziellem Vorteil angelegte Institute befolgen nur zu sehr das „vivat sequens". Allerdings bedeute eine öftere Wiederholung desselben Werkes ebensogut eine Verdeutlichung seiner Vorzüge wie eine Offenbarung seiner Mängel. Sie korrigiert das Urteil und ist schon aus diesem Grunde eine berechtigte Forderung, eine wahrhafte Prüfung auf den Edelgehalt des opus.

DIE KIRCHENMUSIK (Paderborn), 15. 2. 1910. „Über das Dirigieren." Von J. Preising. Unter diesem berühmten Titel veröffentlicht der Autor seine Erfahrungen auf dem Gebiete kirchenmusikalischer Direktion und zitiert eine Zusammenstellung des Regensburger Kirchenmusikschulleiters Fr. X. Haberl, die dieser auf jeden Buchstaben des Wortes „Dirigent" gebildet hatte. Demnach muß ein Dirigent besitzen: Durchbildung, Innerlichkeit, Ruhe, Jugendfrische, Geduld, Energie, Nüchternheit (im übertragenen Sinne natürlich, d. h. in bezug auf vorschnelle Lobspenden an die Ausführenden) und — Talent. Auch sonst gibt der Verfasser viel Beherzigenswertes und Kluges aus seiner Praxis.

WIENER FREMDENBLATT (Wien), „Das Melodrama." Nach einem Vortrag von R. Batka. Verfasser führt das Melodrama auf den geistvollen griechischen Dichter Archilochos (700 v. Chr.) zurück, der in seinen Spottliedern Gesang und melodramatischen Vortrag abwechseln ließ, um die Pointen hervorzuheben. „Mit dem Niedergang des griechischen Musikdramas verschwand auch das Melodram völlig aus der musikalischen Praxis und mußte im 18. Jahrhundert erst neu erfunden werden, und zwar durch J. J. Rousseau. Es ist wichtig, zu wissen, wie er dazu kam. In seiner berühmten Schrift über die französische Musik hatte er 1753 nachzuweisen versucht, daß die französische Sprache zum musikalischen Gebrauche nicht fähig sei und ersann nun, in weiterer Konsequenz seiner Behauptung, ein Kunstgenre, welches unter Vermeidung des Gesanges ein Zusammenwirken französischer Poesie und Instrumentenmusik ermöglichen würde. Als erstes Beispiel dieser Gattung schrieb er die dramatische Dichtung ‚Pygmalion', die 1771 mit einer ausführlichen Instruktion für den künftigen Komponisten erschien. Rousseau hatte aber keineswegs das eigentliche Melodram, das Reden zur Musik, im Sinne, sondern die Musik unterbrach die Rede des Schauspielers, um die unausgesprochenen psychologischen Übergänge in der Gedankenentwickelung zu versinnlichen." Das neuere Melodrama rührt von Georg Benda her, der für die Schauspielerin Brandes die „Ariadne" schrieb. Nach manchem Experimentieren führte später J. F. Reichardt dieses Genre auf den Höhepunkt der Darstellung, indem er

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den ganzen Text prinzipiell von der Musik begleiten läßt und seine Monologe als „gesprochene Arien" entwirft. Es werden nun die Melodramen in den Opern „Fidelio", „Freischütz", „Heiling" gestreift, Mendelssohns und Schumanns Wirksamkeit auf diesem Gebiete besprochen und die neueste Zeit, in ihr der Böhme Z. Fibich, dann Humperdinck, Strauß, Schillings u. a. als Zeugen aufgeführt, daß dieses Kunstmittel auch heute noch lebendig ist. Trotzdem glaubt der Verfasser nicht an ein Dauerleben des Melodramas. Seine künstlerische Bedeutung liegt in der Vergangenheit und es kann höchstens gelegentlich einmal wieder auftauchen.

NEUE FREIE PRESSE (Wien), 4. Mai 1911. „Entstehung und Weiterentwickelung des musikalischen Talents." Von Paul Kammerer. Zur Frage der spezifischen Begabung. Der Virtuose Bronislaw Huberman steht ähnlich wie der Zoologe August Weismann auf dem Standpunkt, daß es spezifische Talente nicht gäbe, sondern nur allgemeine Fähigkeiten intelligenter Menschen, wogegen Autor an die Erblichkeit musikalischer Begabung in Familien- und Völkergruppen erinnert. Daß das Kind eines Musikers nicht wieder musikalisch sei, kann z. B. in der Unmusikalität der Mutter seinen Grund haben; es kann auch, getreu dem Vererbungsgesetze, vorkommen, daß die beim Vater am meisten in Anspruch genommenen und also zerrüttetsten Organe in der Deszendenz hinfälligstes und also unwirksamstes Gepräge aufweisen. „Nach Wahrnehmung aller Hindernisse erscheint es beinahe wunderbar, wenn verhältnismäßig so zahlreiche Fälle übrigbleiben, in denen das musikalische Talent Gelegenheit behielt, sich zu vererben. Und wir dürfen daher das Bisherige mit Nachdruck dahin zusammenfassen: die musikalische Begabung ist in der Tat eine erbliche Eigenschaft, denn sie vermag von den Eltern auf die Kinder im Wege der Keimzellen überzugehen." Was nun die Entstehung dieser Begabung betrifft, so muß hierbei an die vermehrte und fortgesetzte Übung erinnert werden, auch spielen Eigenschaften, die von äußeren Einflüssen hervorgerufen sind, bei den Nachkommen eine Rolle. Autor zieht dafür fein beobachtete Vergleiche heran, so die Ähnlichkeit der durch Wind-Erosion skulpturierter Felsmassen mit Sphinxen und Memnonsäulen in Ägypten, dann Naturerscheinungen mit ihren akustischen Einwirkungen auf das Ohr, „jeder kleinste Eindruck, den sie hinterlassen haben, bleibt getreulich aufbewahrt im wunderbaren Organ des Gedächtnisses, unserer Gehirnrinde. Getreulich und vollständig, obschon nicht ganz unverändert; die Unsumme einzelner Eindrücke gewinnt vielmehr dort geheimnisvolle Zusammenhänge, Gedankenverbindungen und Empfindungsbrücken, Assoziationen genannt; und wenn je etwas von diesen ins Bewußtsein gedrungenen Wahrnehmungskomplexen wieder nach außen strömt, wenn Nachahmungstrieb und Schaffensdrang den Menschen zwingen, wiederzugeben, was er dereinst vernommen hat, dann geschieht es nicht mehr in der ursprünglichen, zersplitterten Form, sondern eine ordnende Macht scheint gewaltet zu haben, aus dem Rohprodukt ist ein Kunstprodukt geworden. Was in vorgeschichtlichen Zeiten herauskam, als sich zum erstenmal jener Trieb des tönenden Wiedergebens Bahn brach, bedeutete nichts Geringeres als die Erfindung der Musik!" Die märchenhafte Gestaltungsfähigkeit des Gedächtnisses erlischt nicht ganz nach dem Tode, es lebt als „Vererbung" weiter und weiter. „Irgend etwas, was das Individuum erfahren hat, lebt in vereinfachter, verdichteter, abgeklärter Form bei seinen Nachkommen weiter." Diese Erinnerungen zu übernehmen und weiter auszubauen, ist dem Talente gegeben, das nun seinerseits die übernommenen Fertigkeiten an künftige Generationen zu vermitteln hat.

Gustav Kanth

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

247. **Peter Wagner**: Einführung in die gregorianischen Melodieen. Ein Handbuch der Choralwissenschaft. 1. Teil. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910. (Mk. 7.—.)

Es ist leider wahr, daß der gregorianische Choral dem Durchschnittsmusiker von heute eine viel fremdere Welt ist, als beispielsweise die japanische oder irgendeine andere exotische Musikbetätigung. Und doch sagt Anton Urspruch, der früh verstorbene, und wie es scheint, auch früh vergessene Frankfurter Meister: „Der Choral, dieser wahre, wie für die Ewigkeit geschaffene Gesang, wird in seiner unvergänglichen Schönheit alle anderen, mehr oder minder der Mode unterworfenen, dem Kultus dienenden Kunstäußerungen überdauern und darum für die Echtheit der letzteren der ewige Gradmesser bleiben. Nur in dem Maße, wie dieselben ihre Nahrung immer wieder an der Quelle des Chorales suchen, werden sie lebenskräftig vor dem Versinken in das Gemeine oder dem Aufgehen in die Willkür menschlicher Beschränktheit oder Sinnlichkeit bewahrt bleiben." Ich glaube, daß dieses Wort in gewissem Sinne ganz unbedenklich auch eine Anwendung auf die profane Musik vertrüge.

Die katholische Kirchenmusik steht eben im Zeichen einer glänzend organisierten Choralrenaissance. Mit der Herausgabe der monumentalen „Paléographie musicale" der Solosmenser Mönche im Jahre 1889 zuerst planmäßig einsetzend, fand sie ihre vorläufige Krönung durch ein Motuproprio Papst Pius' X. vom 1. Dezember 1904, in dem der durch die Choralwissenschaft eruierte und in der Editio Vaticana niedergelegte traditionelle Choral als für die ganze Kirche maßgeblich erklärt wurde. Die liturgische Seite dieser Renaissance berührt uns hier nicht. Näher liegt uns die Frage, ob und was für die musikalische Kunst — Museumsinteressen abgerechnet — von ihr zu hoffen oder zu fürchten sei. Es hat ja nicht an Stimmen gefehlt, die bedenklich meinten, es solle nun alles im Choral gleichsam ersäuft werden. Sie sind über Erwarten schnell desavouiert worden. Denn zu keiner Zeit haben die katholischen Kirchenmusiker mehr und moderner geschrieben, als gerade heute, in einer Periode intensivster Choralpflege. Das scheint paradox und ist doch dem Tieferblickenden leicht verständlich. Es gibt eben Kunstwerke, für welche die Worte „alt" und „tot" Synonyma sind, und es gibt Kunstwerke, die, wenn sie eine gewisse Linie überschritten haben, nicht älter, sondern jünger werden. So gab es eine Zeit, da die Matthäuspassion alt war, heute ist sie's nicht mehr. Heute ist sie für uns „jenseits von Zeit und Raum", wie etwa ein Drama des Sophokles oder ein altdeutsches Epos. Daher denn auch die Erscheinung, daß ihr Studium nie anders als in der Richtung gesunder Fortschrittlichkeit wirken kann. Genau so ist es mit dem Choral. Für jene Zeit, die aus seinem Gehege zu neuen Formen strebte, mußte er notwendig veralten, wenn sie ihn auch durch die nachtridentinische Choralreform (Palestrina, Zoilo, Suriano, Nanino) nicht ungeschickt zu galvanisieren strebte. Wir Heutigen sind jenseits der kritischen Linie, uns ist der Choral allem Verstauben und Veralten entrückt. Der Sehwinkel, unter dem er sich uns darstellt, ist weit genug, um nicht den Geist mit der Form oder gar mit der Manier zu verwechseln, und die Form selbst wiederum wirkt wie ein geschliffenes Glas — sie ist durchsichtiges Medium, das den Geist nur um so konzentrierter und schärfer, von aller Ablenkung freier fühlen und erkennen läßt. Darum konnte die neu erblühte Choralpflege auf das moderne Kunstschaffen nicht retardierend, sondern nur befruchtend wirken. Die Zeugnisse dafür liegen vor, wenn sie sich auch nicht grade mit dem Stocke aufzeigen lassen.

Wenn das nun für heute schon zutrifft, so wird man erst recht für die Zukunft sagen müssen, daß der, der die katholische Kirchenmusik in ihrem „so sein", um philosophisch zu sprechen, erfassen will, das nicht können wird ohne eine liebevolle Beschäftigung mit dem gregorianischen Choral, wenn er anders nicht Gefahr laufen will, auf gewisse Linien und — sagen wir getrost — auch Farben zu stoßen, deren Herkunft ihm Rätsel aufgibt. Seine Ästhetik wird ein Loch haben.

Es ist darum sehr zu begrüßen, daß wir nunmehr die dritte Auflage eines Handbuches der Choralwissenschaft anzeigen können, das in all die Geheimnisse jener uralten Kunstübung hineinleuchtet und das Gesamtkunstwerk des Chorals in seinen Grundlagen, seinem Auf- und Ausbau in übersichtlichster Weise darlegt, zumal wenn sein Verfasser ein Mann ist, der, wie Prof. Wagner, zu den ersten Autoritäten auf dem Gebiete der Choralforschung gehört. Das Buch erregte bei seinem ersten Erscheinen (1895) vor allem deshalb erhebliches Aufsehen, weil der Verfasser als einer der ersten einen erfolgreichen Anlauf nahm, aus der dürren Weide einer falschen Ach- und O-, Gedankenstrich- und Apostrophenästhetik auf den festen Boden einer vernunftgemäß begründeten Lehre vom Choralschönen zu gelangen. Was die „Einführung" damals im kleinen war, dazu hat sie sich nun vollgültig ausgewachsen, zu einer Summa Gregoriana, die auf alle Fragen eine dem Stande der Wissenschaft entsprechende Antwort gibt. Dafür ist nun aber auch der erste Band der dritten Auflage stärker als das ganze Werk der ersten. Es behandelt dieser erste Teil den Ursprung und die Entwickelung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters. In 15 Kapiteln wird aufgezeigt, wie aus den verschiedensten Quellen der Strom des gregorianischen Chorales zusammenfloß, und wie dann Text und Musik in teilweise gegenseitiger Befruchtung zu einem blut- und lebensvollen Kunstgebilde sich auswuchs. Obschon naturgemäß trotz ergiebigster Forschungsresultate der letzten anderthalb Jahrzehnte die Quellen hier und da noch Lücken aufweisen, ist es Wagner dennoch gelungen, eine von gewaltsamen Rückungen freie Darstellung zu geben, und es gewährt keinen geringen Reiz, den Werdegang jener Kunst zu verfolgen, angefangen von der schmucklosen, man möchte sagen heimlich-feierlichen Psalmodie der Urkirche über den Hymnen-, Alleluja- und antiphonischen Gesang zu den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

neumenreichen Tropen und den Sequenzen des Mittelalters mit ihrer individuell charakterisierenden kühneren Melodik. Es tritt deutlich heraus, wie durch das allmähliche Auswachsen der Formen des Gottesdienstes eine immer reichere Inanspruchnahme des gesanglichen Elementes herbeigerufen wurde, wie schließlich das musikalische Kunstwerk das liturgische zu sprengen drohte – ein Seitenblick auf moderne Streitfragen liegt da nahe —, und wie dann durch das Tridentinum die überquellenden Ranken zurückgestutzt wurden. In einem eigenen Kapitel geht außerdem noch der Verfasser den manchmal verschlungenen Wegen des Chorals in die einzelnen Länder des Abendlandes nach. Und das alles geschieht gottlob keineswegs in der bekannten „ledernen Kompendienweis", sondern so, daß auch der nicht fachlich Interessierte das Buch mit Genuß zur Hand nehmen kann.

Im übrigen mag es genügen, den Inhalt des Buches kurz angedeutet zu haben; der Besprechung das obligate Lobsprüchlein hinten anzuflicken, glaube ich mir in diesem Falle ruhig sparen zu können. Nur möchte ich noch zu bedenken geben, daß dieser erste Band für den, der sich mit dem gregorianischen Choral überhaupt noch nicht befaßt hat, durch Beigabe einiger weniger entsprechender Notenbeispiele um ein Erkleckliches gewinnen könnte.

Joh. Hatzfeld

248. **André Pirro:** Joh. Seb. Bach. Deutsche Ausgabe von Dr. B. Engelke. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig. (Mk. 5.—.)

Diese Bachbiographie ist ein fleißig gearbeitetes, übersichtliches Werk. Der größere (II.) Teil des Buches ist auf die Analyse und Besprechung der meisten Werke Bachs verwandt (mit zahlreichen Notenbeispielen). Hierin liegt der bedeutende Wert dieser Neuerscheinung. Fast alle Kantaten, dann die Passionen, Oratorien, Motetten und Instrumentalwerke sind mit großer Liebe und Sachkenntnis besprochen. Für den Musiker wie den Laien gleich fesselnd, anregend und lehrreich. Der Verfasser ist ein Gegner aller sogenannten „modernen Bearbeitungen" Bachscher Partituren und verlangt, daß sie stilgerecht, nach der Originalfassung aufgeführt werden, und man höchstens für nicht mehr gebräuchliche oder nicht mehr vorhandene Instrumente Ersatz schaffen darf. Für Oboe d'amore z. B. eventuell Englisch Horn oder Klarinette, für die Gamba das Cello usw. Er verlangt aber, daß man immer das Cembalo und die Orgel genau nach Vorschrift verwenden soll. Gerade diese ganzen Abhandlungen, die analytischen Angaben usw. erheben das Werk zu einem bedeutenden Dokument in der Musikhistorie. Der Verfasser ist aber auch ein Berufener, denn neben der warmen innerlichen Verehrung, die aus jeder Zeile spricht, ist sein Verständnis, sein Urteil der Bedeutung des gewaltigen Leipziger Kantors würdig. Der eigentliche Lebenslauf des Meisters, so bekannt er auch sein mag, hätte trotzdem im I. Teile etwas ausführlicher behandelt werden können. Namentlich wünschte man über die Vorgänger Bachs, seine Zeitgenossen, über die Musiktheorie seiner Zeit und über das ganze musikalische Wesen jener Epoche noch manches zu hören, was uns ein solches Genie wie unseren Sebastian als „Erfüllung seiner Zeit" erklären könnte. Speziell die Leipziger Zeit ist für meinen persönlichen Geschmack zu kurz behandelt. Ganz wundervoll und ein Meisterwerk des Verlages ist der Bilderschmuck. Es sind allein zehn verschiedene Porträts von Bach in vollkommener Ausführung, zahlreiche Abbildungen von Kirchen, Denkmälern usw. Einige Druckfehler will ich anführen, damit sie bei der sicher zu erwartenden Neuauflage entfernt werden können. In den Notenbeispielen finden sich einige falsche Auflösungs- und Erhöhungszeichen (♮ und ♯). Ferner stimmen einige Jahreszahlen, die den Namen der zahlreichen „Bäche" beigefügt sind, nicht überein mit den Daten auf dem beiliegenden Stammbaume Bachs. Die Übersetzung von Dr. Engelke, der das Werk auch durch eine Vorrede erweitert hat und verschiedene Quellenangaben beifügte, ist sprachlich sorgfältig behandelt. So ist dies Buch in seiner Gesamtheit eine sehr empfehlenswerte, mit großer Liebe und Verständnis geschriebene Biographie. Gerade auf dem Gebiete der Bachforschung muß man jede Neuerscheinung mit Freude begrüßen.

Eduard Mörike

249. **Georg Kinsky:** Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln. Erster Band. Herausgegeben von W. Heyer; Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 24.—.)

Wilhelm Heyer, der unermüdliche Sammler alter Musikschätze, der sein reichhaltiges Museum durch die Ankäufe der Sammlungen de Witts, Ibachs und des Florentiner „Musée Kraus" zu einer der wichtigsten Privatsammlungen des Reiches gemacht hat, legt jetzt den ersten Band des von dem jetzigen Konservator Georg Kinsky bearbeiteten Katalogs vor. Wer das Kölner Museum, das ein eigenes geräumiges Heim besitzt, nicht kennt, der wird aus der Lektüre dieses Katalogs wohl eine kleine Vorstellung von dem unermeßlichen Reichtum dieser Sammlung gewinnen. Da sind fast alle Arten und Abarten unserer heutigen Instrumente vertreten, Kuriositäten und historisch eminent wichtige alte Musikinstrumente. Aber wie bei allen Museen, so wird auch hier das rechte Interesse erst durch eine fachgemäße und gediegene Herausgabe eines Katalogs geweckt. Und deshalb muß man Kommerzienrat Heyer dankbar dafür sein, daß er in so luxuriöser und feiner Ausstattung den ersten Teil des Kinskyschen Katalogs herausgebracht hat. Die Arbeit kann wirklich als mustergültig gelten. Nirgends wird leeres Gerede geboten, nirgends mit Phrasen aufgespielt. Alles ist genau durchgearbeitet und so anschaulich beschrieben, daß mir das Durchlesen des Katalogs allein schon eine Freude war. Kinsky gibt zunächst eine Übersicht über die im Museum vorhandenen besaiteten Tasteninstrumente. Da werden nicht weniger als 22 gebundene Klavichords aus dem 16. bis 18. Jahrhundert beschrieben, dann bundfreie; ferner Spinette und Virginale, Clavicytheria, Cembali, Hammerklaviere und Klaviorgana. Letztere führen dann zu den Orgeln (Positive, Portative), woran sich dann die Vorläufer des Harmoniums: Aeolinen, Regale, Physharmonikas

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und die Friktionsinstrumente anreihen. Ich kann hier natürlich nicht alle Unica der Sammlung nennen. Es sind da ganz herrliche Instrumente erhalten geblieben, und was das Beste ist, sie sind in gebrauchsfertigem Zustand. Natürlich sind viele Stücke in der Museumswerkstatt aufgearbeitet worden. Hoffentlich ist das stets mit der nötigen Pietät und Sorgfalt gemacht worden. Die besten und wertvollsten Stücke des Museums sind ein zweimanualiges Clavicytherium aus dem 16. Jahrhundert, dessen Resonanzboden aus zwei Hackebrettern konstruiert ist, ein von Christophori im Jahre 1726 gebauter Hammerflügel und eine Silbermannorgel, die früher in Hilbersdorf gestanden hat, das einzige in einem Museum vorhandene vollständige Werk des berühmten Orgelbauers. Der Katalog gibt über alle diese Instrumente reiche und gute Auskunft. Kinsky orientiert auch über den Bau einzelner Instrumentalgattungen und arbeitet dabei mit dem besten Quellenmaterial. Sehr verdienstlich sind die Angaben über die Erbauer der einzelnen Instrumente. Da springt viel neues Material heraus. Der Katalog ist ohne Zweifel eine der besten Arbeiten, die auf diesem Gebiet in Deutschland vorliegen. Hoffentlich zeigen die weiteren Bände denselben wissenschaftlich-gediegenen Charakter.

Dr. Georg Schünemann

250. **Ottmar Rutz:** Sprache, Gesang und Körperhaltung. Handbuch zur Typenlehre Rutz. Verlag: C. H. Beck (Oskar Beck), München 1911.

Wiederum eine neue „Entdeckung"! Der Streit, ob beim Singen und Sprechen die Kehlkopftätigkeit oder die Tonbildung in den Resonanzhöhlen bedeutsamer sei, hat von nun an als müßig zu gelten, denn der Verfasser belehrt uns, daß die Gründe für den charakteristischen und ästhetisch wertvollen Stimmklang tiefer liegen als auf dem bisherigen Arbeitsfeld der Stimmbildner, nämlich — im Unterleibe! Wir haben es hier mit einem würdigen Gegenstück zu Sutros famoser Entdeckung der Stimmbildung in der Speiseröhre zu tun. Dr. Rutz geht von der unbestreitbaren Tatsache aus, daß „jeder Mensch im Leben eine bestimmte Körperhaltung und einen bestimmten Klang der Stimme gewohnheitsmäßig hat" (S. 2), aber hinter die gleich folgende Behauptung, daß die Wiedergabe aller Werke von Dichtern und Komponisten, ja auch ihrer Briefe und Tagebücher, eine ganz bestimmte Körperhaltung und den von dieser angeblich untrennbaren Stimmklang verlange, darf man schon ein großes Fragezeichen setzen. Noch fragwürdiger aber erscheint die Einteilung der dem menschlichen Körper möglichen Rumpfmuskelstellungen in vier Typen, die mit der seelischen Eigenart des Individuums den innigsten Zusammenhang haben sollen. Der Verfasser unterscheidet einen italienischen, einen deutschen und einen französischen Typus; einem vierten mißt er nur geringe Bedeutung bei. Jeder Mensch soll nach Dr. Rutz gewohnheitsmäßig und von Natur eine dieser typischen Haltungen einnehmen, aber auch fähig sein, sich vorübergehend die andern anzueignen. Als Unterarten der Haupttypen nennt der Verfasser zunächst allgemein die „warme" und die „kalte", ferner auf Grund besonderer Muskeleinstellungen, die genau beschrieben werden, die „große", die „dramatische" und die „ausgeprägte" Art. Goethes und Schuberts Werke verlangen angeblich stets den einfachen kalten Ton des ersten (italienischen) Typus (S. 29), Richard Wagner hat für keinen andern als den dritten (französischen) geschrieben, Beethoven für keinen andern als den zweiten (deutschen) (S. 35). Also große, allumfassende Geister, denen nichts Menschliches fremd ist, wie Goethe, Beethoven, Wagner, werden in die Enge irgendeines „Typus" eingeschachtelt, der ihren Werken angeblich stets anhaftet! Eine kühne Parallele zwischen Brahms und Franz bezeichnet den Sänger des „Deutschen Requiems" als „das typische Beispiel des hochgradig kalten Fühlens", während Franz innerhalb des gleichen (deutschen) Typus „stets die warme Art des Fühlens in seinen Werken ausdrücke" (S. 121). Johann Sebastian Bach wird unter Hinweis auf seine Vorliebe für französische Volksmusik dem dritten (französischen) Typus eingereiht (S. 113). Das früher Bach zugeschriebene, aber nach Spittas Forschungen von Giovannini komponierte Lied „Willst du dein Herz mir schenken", „ist nicht von Bach, da es nicht im dritten Typus warmer Art, sondern im ersten Typus kalter Art zu singen ist" (S. 113). Eine bündige Beweisführung! Auch bei den Sprachwerken kommt der von einem wahren furor statisticus beseelte Verfasser zu ebenso merkwürdigen Ergebnissen; Blücher, Fulda, Euripides, Wilhelm Busch und zahllose andere werden fein säuberlich auf ihren „Typus" untersucht und danach registriert. Auf weitere Einzelheiten einzugehen ist hier nicht der Ort. Aber eine sonderbare Anschauung des Verfassers ist noch zu erwähnen. Daß jedem Künstler gewisse Aufgaben besser „liegen" als andere, wird wohl niemand bestreiten. Naturanlage und erworbenes Können, beide mit ihren Unvollkommenheiten und Erdenresten, spielen dabei eine gleich große Rolle. Dr. Rutz beseitigt solche Schwierigkeiten höchst summarisch durch Annahme der richtigen „Ausdruckshaltung" (S. 40), „dieses Rätsel der ‚nichtliegenden' Werke ist nun gelöst", frohlockt er auf Seite 40. Diese Ansicht erscheint mir ebenso wie die behauptete gänzliche Abhängigkeit der Kehle und des Ansatzrohres vom Rumpf (S. 53) und wie der höchst fragwürdige Begriff der Rumpfresonanz (S. 54) als ein Hirngespinst und beruht, wie der gesamte Gedankengang des Verfassers, in letzter Linie auf einer grob materialistischen Auffassung des Seelenlebens. Man sieht hier an einem klassischen Beispiel, zu welchen Ausartungen und Übertreibungen die „experimentelle Psychologie" führen kann und wundert sich nur, daß unter den Anhängern der Rutzschen Lehre auch wissenschaftliche Namen von gutem Klange zu finden sind.

Ernst Wolff

251. **A. J. Polak:** Die musikalischen Intervalle als spezifische Gefühlserreger auch in bezug auf Tonarten und Akkorde. Neue Beiträge zur Lehre von den Tonempfindungen. Aus dem Nachlasse des Verfassers als Fragment herausgegeben. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1909. (Mk. 8.—.)

Diesen sehr eingehenden Studien zur Theorie des Tonraumes fehlt leider der systematische Zusammenhang, durch den diese Fülle von

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Einzelbeobachtungen erst übersehbar würde. Polaks Untersuchungsmethode ist weder experimentell exakt beobachtend (wie die der biologischen Wissenschaft), noch mathematisch-philosophisch orientiert. Sie ist dilettantisch, wie fast alle Untersuchungen der Musiker. Dies Wort soll nichts tadeln, sondern nur andeuten, daß Polak aus der Fülle seiner Beobachtungen zusammentrug, was ihm wichtig schien, und all das ordnete nach Ideen, wie sie ihm, dem Stande seiner Erkenntnis entprechend, zu Gebote standen. So stehen, wie eben in allen musiktheoretischen Werken, neben richtig beobachteten Dingen viele falsch beobachtete und hinzuphantasierte. Dieser Fehler kann nicht ausbleiben, weil Polak hundertmal mehr geben möchte, als ein Musiktheoretiker von heute Positives geben kann. Das ist immer noch nicht mehr als Einzelbeobachtungen oder im günstigsten Falle eine systematische Idee. An letzteren konnte ich bei Polak weniger finden als an ersteren. Die wertvollste Idee ist wohl die, daß sich unsere tonräumlichen Vorstellungen bereits an Intervallen (Zweiklängen) mit völliger Eindeutigkeit vollziehen. So hat Polak auch schon den herrschenden Charakter der Großterz und des Tritonus erkannt, den Mayrhofer wohl zuerst bewies. Aber der Gedanke, daß alle nur denkbaren Akkordvorstellungen sich auf diese beiden Intervalle zurückführen lassen, welcher Gedanke eben Mayrhofers System allen anderen überlegen macht, fehlt bei Polak. Den rhythmischen Anschauungen des Verfassers kann ich sehr wenig zustimmen. Hier hat Hugo Riemann den einzig möglichen Weg gewiesen; nur wer ihn weiter verfolgt, kann Wertvolles zu diesem Problem beitragen. — Polak hat sein Werk nicht vollenden können, das mag auch ein Grund sein für dessen aphoristischen Charakter, der freilich hauptsächlich durch die Ohnmacht des Verfassers seinem Stoffe gegenüber bedingt ist. Für den Fachmann ist die Lektüre wertvoll, der praktische Musiker und Liebhaber bedarf ihrer nicht.

Hermann Wetzel

252. **Rudolf Louis:** Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. Im Anschluß an die Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille bearbeitet. I. Teil. Die Diatonik. II. Teil. Die Chromatik und Enharmonik. Verlag: C. Grüninger, Stuttgart 1911.

Mit dem in Aussicht gestellten Schlüssel, der die Lösungen eines Teiles (jedenfalls des schwierigeren) der hier gegebenen Aufgaben enthalten soll, wird ein Werk vollendet sein, wie es, das kann man wohl ohne jede Übertreibung sagen, seit den Zeiten Bachs stets einem pädagogischen Bedürfnis entsprochen hätte. Diese neue Arbeit von Louis gewährt reichen Übungsstoff nicht nur jenem, der das dazugehörige Lehrbuch durchgearbeitet hat; vielmehr kann es jedem, ganz gleichgültig welcher Herkunft seine theoretischen Kenntnisse sind, als vorzügliches Repetitorium dienen, das auch dem bereits recht Versierten eine Fülle von Anregung bietet und ihn etwaige Lücken seines harmonischen Denkens, bis in die Anfänge des Kontrapunkts hinein, ergänzen lehrt. Das pädagogische Geschick, das sich darin äußert, ist außerordentlich. Bemerkt sei, daß S. 75 Takt 2 das zweite Achtel nicht authentisch ist, und daß auf S. 137 in dem Lied von Chr. F. Schwencke wohl die Anregung zum Finale von Beethovens Klaviersonate Werk 14 Nummer 2 zu erblicken ist, was die Beethovenphilologen vielleicht schon wissen.

Dr. Max Steinitzer

253. **Wolfgang A. Thomas-San Galli:** Beethoven und die unsterbliche Geliebte. Wunderhorn-Verlag, München 1910.

Dieses mit begeisterter Herzlichkeit geschriebene, auch äußerlich sehr schön ausgestattete Buch wird jedem Beethoven-Verehrer willkommen sein. Der Verfasser vertritt auch hier die schon in einer früheren Schrift dargelegte Anschauung, es sei die „unsterbliche Geliebte" Beethovens nicht Giulietta Guicciardi oder Therese Brunswik gewesen, sondern die Berliner Sängerin Amalie Sebald; die Vorsicht und Treffsicherheit seiner Beweisführung hat viel Überzeugendes an sich. Nach dem, was er vorbringt, ist es sehr leicht als wirklich denkbar, daß Amalie Sebald es war, an die jener berühmte Brief gerichtet ist; allein Thomas hat meines Erachtens zwar seine Ansicht sehr plausibel gemacht, aber die Annahmen anderer doch nicht ganz entkräftet. Ist es nicht aber doch am schönsten, wenn es in letzter Linie unentschieden bleibt, welchen Namen die unsterbliche Geliebte getragen hat? Sie mag wie immer geheißen haben; für uns ist sie das, was sie dem Meister war, ein Geschöpf seines Geistes, das so wenig sterben konnte wie dieser selbst. Aber Thomas hat es in dieser Studie verstanden, die ganze Zeit von 1811 und 1812, wo Beethoven zur Kur in Teplitz weilte, lebendig werden zu lassen. Er hat die Mühe nicht gescheut, hat Polizeiakten, Kurlisten, verschollene Dokumente und vergessene Broschüren und Stiche (sechs davon zieren in prächtiger Nachbildung das Buch) ausfindig gemacht: ein reiches Material, auf dessen Sammlung er sich ebensogut verstanden hat wie auf seine Verarbeitung. Aus kleinen Einzelheiten, die er geschickt und planvoll miteinander in Verbindung zu bringen versteht, schafft er ein Mosaik durchaus positiver, erwiesener oder leicht zu erweisender Tatsachen und baut auf dieser Grundlage seine Darstellung sicher und schnell auf. Beethoven wird uns durch Thomas' Arbeit als Künstler und als Mensch entschieden näher gebracht; auf alle seine Bekannten unter den übrigen Kurgästen fallen bezeichnende Lichter; unter ihnen der größte ist natürlich Goethe, dessen Verhältnis zu Beethoven allerdings ein etwas heikles Thema ist. In der gelungenen Belebung der alten Zeit auf Grund eines an sich doch trockenen und toten Materials erblicke ich den größten Wert dieser Arbeit. Anzuerkennen ist die geschickte Verwertung und Kombination von Einzelheiten zum Zwecke des Beweises. Die den Anhang bildenden Anmerkungen legen Zeugnis ab von der Gründlichkeit und Emsigkeit des Verfassers.

Egon v. Komorzynski

MUSIKALIEN

254. **Carl Loewe:** „Das Sühnopfer des neuen Bundes." Passionsoratorium in drei Abteilungen. (Aus dem Nachlaß

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

herausgegeben.) Verlag: F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen. (Klavierauszug Mk. 3.50.)

Loewe ist neben Cornelius, Goetz und manchem anderen einer von den Tondichtern des 19. Jahrhunderts, an denen unsere Zeit immer noch ein Unrecht gut zu machen hat. Es ist so sehr billig, auf seine Schwächen, diese so unbefangen, man könnte sagen naiv offen zutage liegenden Schwächen, immer wieder mit Fingern zu weisen, ihn trivial, süßlich und was sonst noch zu nennen. Zugegeben, er ist es gelegentlich, ist es oft sogar. Aber ist er nicht ebensooft genial, so genial, wie eben nur solch ein köstlich naives Kind von einem Künstler sein kann? Und sollte man darum nicht immer wieder versuchen, Geduld zu üben und ohne großes Wehgeschrei die Schattenseiten mit hinzunehmen um des wundervollen Lichtes willen, das von diesem Genius ausgeht? Freilich macht Loewe uns das nicht ganz leicht. Denn in seiner sorglosen, der rechten Selbstkritik ermangelnden Art hat er Herrliches und — gar nicht Herrliches so verzweifelt hart aneinander gerückt, daß eine Trennung unmöglich scheint und der Eindruck des Grellen gar nicht zu vermeiden ist. Ein Beispiel für viele: die Legende vom Sankt Marienritter, die von Anfang bis kurz vor Schluß zum Großartigsten gehört, was wir in dieser Art überhaupt besitzen. Aber dann kommt ganz unverhofft oder vielmehr unbefürchtet die letzte Strophe mit ihren gar zu billigen Blumengirlanden und zerstört fast hoffnungslos die beste Wirkung. Ähnlich bunt geht es auch in dem vorliegenden Passionswerk zu, das, 1847 entstanden, zu Loewes bedeutendsten Schöpfungen auf dem Gebiet des Oratoriums gehört. Man geht nicht ohne eine leichte Besorgnis daran. Und die öden Strecken fehlen denn auch wahrlich nicht. Aber umgekehrt wie dort entschädigt hier der Schluß vollauf für allerlei nur formales Musikmachen, für den mancherlei „Kantorenzwirn", den man besonders in den Chorpartieen vorher hat in Kauf nehmen müssen. Hier kommt dann endlich der echte Loewe, der Loewe, den man liebhaben muß, zum Vorschein. Gleich die Illustrierung des Ganges nach Golgatha ist ein Volltreffer. Es folgt die famos gesehene Szene des Simon von Kyrene, und dann geht es Schlag auf Schlag weiter über den prächtigen großen Chor „Der du den Tempel Gottes zerbrichst" — nur auf einen Augenblick, bis „wie fein zerbrichst", scheint es noch einmal versanden zu wollen — zu der rührenden Episode des frommen Schächers, die an Innigkeit ihresgleichen kaum findet, weiter zur grandiosen Darstellung der Finsternis, zu dem herrlichen „Mich dürstet", dem der schlicht volkstümliche Choral „Großer Friedensfürst, wie hast du gedürst't" sehr wirkungsvoll beigegeben ist, endlich zu der gewaltigen Gespenstermalerei des Erdbebens und der auferstehenden Heiligen. Der Textdichter W. Telschow, der sonst hier und da in einen etwas pietistischen Ton verfällt und, ähnlich wie in Grauns „Tod Jesu", an den man mehr als einmal erinnert wird, die äußeren, körperlichen Leiden und das mehr diakonissenhafte Mitleid ziemlich stark betont, hat hier überaus geschickt die Auferstandenen selbst redend eingeführt. Das gibt Loewe Gelegenheit, aus dem dumpfesten as-moll der nacheinander in tiefer Lage pp anhebenden Männerstimmen eine Steigerung aufzubauen, die ganz direkt an das Beste der Art bei Händel, etwa an seine großen „Israel"-Chöre gemahnt. Um dieser Partieen des dritten Teiles willen ist die Passion es wert, gelegentlich wieder hervorgezogen zu werden. Natürlich würden ihr die Bachschen Passionen stets im Lichte stehn. Wo man sich diesen nicht gewachsen fühlt, wird das technisch kinderleichte Werk neben den Mendelssohnschen Oratorien und dem beileibe nicht zu verachtenden „Tod Jesu" Grauns seinen Ehrenplatz haben. Doch auch an prominenteren Stellen sollte man zum mindesten den Versuch einmal machen. Vielleicht wirkt auch von den schwächeren Teilen in lebendiger Ausführung manches viel besser, als es im Klavierauszug den Anschein hat. Daß alles wundervoll gesanglich geschrieben ist, braucht bei Loewe ja kaum gesagt zu werden.

Dr. Ernst Neufeldt

255. **Joh. Harder:** „Frühlingswanderung." Eine Kindersymphonie für Klavier zu vier Händen, Violine (ad lib.), Kinderinstrumente und Kinderchor unter Benutzung von Volksliedern. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde. (Partitur Mk. 4.50.)

Ein ausgezeichnetes Werk, das warm empfohlen werden kann. Es wird hier schon bei den Kindern, was für unser Volk so überaus wichtig ist, der Sinn für eine gesunde Hausmusik geweckt und eine gute Kost geboten. Das Stück besteht aus vier Teilen: Ausmarsch, Im Walde, Spiel und Tanz und Heimkehr. Der dreistimmige Kinderchor gewinnt noch besonderes Interesse dadurch, daß nicht unsere bekannteren Volkslieder verwendet worden sind. Die Begleitungen des Klaviers und der Kinderinstrumente sind leicht und dankbar gesetzt.

256. **Karl Bleyle:** „Heilige Sendung" (Fritz Lienhard) für Tenor- und Baritonsolo, gemischten Chor, Knabenstimmen ad lib. und großes Orchester. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Klavierauszug mit Text Mk. 3.—, Part. Mk. 9.—.)

Der etwas mystische Text stellt die Auserwählung und Sendung eines geheimnisvollen Erlösers dar, der, wie er selbst sagt, gesandt ist: „Euch, Kinder der Sehnsucht, den Lichtflug zu lehren, euch, Seufzer des Erdballs, in Jubel zu wandeln." Die Musik ist sehr stimmungsvoll und weiß den Vorwurf in seinen wechselnden Farben treffsicher auszunützen. Von der geheimnisvollen Einleitung bis zu der leidenschaftdurchglühten Aufforderung des heiligen Sendlings atmet alles den Geist einer starken künstlerischen Persönlichkeit, der eine gewaltige Redegabe zur Verfügung steht. Für ernste aufnahmefähige Gemüter wird stets eine erhabene Wirkung von dem Stück ausgehen.

257. **Felix Woyrsch:** „Da lachte Schön-Sigrid." Ballade für Chor und Orchester. op. 54. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Part. Mk. 9.—, Klavierauszug mit Text Mk. 3.—.)

Den sehr anspruchslosen Text, der keinen besonderen Wert besitzt, hat der Komponist selbst gedichtet. Weit besser ist der musika-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lische Teil ausgefallen. Abwechslungsreich und in dramatischen Steigerungen bringen bald der ganze Chor, bald die Männer- oder Frauenstimmen allein die Vorgänge zu packender Darstellung. Das Ganze wird daher einer gewissen äußerlichen Wirkung sicher sein.

258. **Jean Sibelius:** Impromptu für Frauenchor und Orchester. op. 19. Text von V. Rydberg. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig (Mk. 2.--).

Hier sind Musik und Text gleichbedeutend und zu selten schöner Einheit verschmolzen. Das Gedicht schildert in schwungvollen Worten die Verherrlichung des Eros und seines Wirkens. Der Komponist versteht es, diesen dithyrambischen Schwung aufzunehmen und kraftvoll zu gestalten. Seine große melodische Linie erhebt sich oft zu hinreißender Schönheit. Das Werk verdient allgemeine Beachtung aller Interessenten und wird dem Komponisten neue Ehren einbringen. Emil Thilo

259. **Béla Bartók:** Deux danses roumaines. op. 8. Verlag: Rószavölgyi & Cie., Budapest. (Mk. 3.—.)

Bartók's rumänische Tänze erinnern in gewissem Sinne an Liszts ungarische Rhapsodieen; wie in diesen die ungarische Musik stilisiert wird, so in jenen die rumänische. Demgemäß haben wir Stücke mit wechselnder Taktart und in einem eigenartigen Tonsystem vor uns, das an die ungarische Tonleiter erinnert. In dem ersten Tanz (e-moll) tritt die Eigentümlichkeit südost-europäischer Musik hervor, einen melodischen Gedanken festzuhalten, ihn aber in der Tonlage, im Tempo und im ganzen Charakter des Vortrages zu variieren. Bei einer zu breitem Gesang ausgesponnenen Stelle sind auch Zimbalklänge imitiert, wie wir sie bei Liszt finden. Der zweite Tanz (G-dur) hat mehr Rondocharakter. Beide eigenartigen und wirkungsvoll gesteigerten Stücke, namentlich das zweite, erfordern einen virtuosen Spieler, sind aber dann ihrer Wirkung sicher. Eine Bemerkung vor jedem der Tänze besagt, daß sie von Frederick Delius durchgesehen sind.

260. **Edouard Schütt:** Sérénades pour Piano. op. 89. Verlag: N. Simrock, Berlin. (je Mk. 1.50.)

Die vier Serenaden sind formell abgerundete, liebenswürdige und graziöse Stücke. Besonders hervorzuheben ist, wie bei den meisten Klavierkompositionen von Schütt, der meisterhafte Klaviersatz, der die mannigfaltigsten Klangwirkungen ermöglicht; allerdings ist ein Meister des Anschlags notwendig, um den hier gegebenen Klangmöglichkeiten zur Realität zu verhelfen. Was sonstige technische Schwierigkeiten anbelangt, stehen die Stücke auf wenig anspruchsvoller Mittelstufe.

261. **Alfred Bortz:** Ballade für Pianoforte. op. 6. (Mk. 3.—.) — Drei Tanzcapricen für Klavier. op. 7. (je Mk. 1.50.) Verlag: N. Simrock, Berlin.

Die ziemlich umfangreiche, Ferruccio Busoni gewidmete Ballade beginnt nach Art einer Improvisation, aus der allmählich der erste melodische Gedanke sich loslöst. In wuchtiger Rhythmik entwickelt sich eine groß angelegte Steigerung, die noch einmal sanft und ruhig von dem ersten Thema unterbrochen wird, dann aber kräftig dem Schlusse zustrebt. Die Anlage des Stückes ist dadurch, daß längere Stellen den Charakter einer eigentlichen Durchführung haben, geschlossener, als es meistens bei Kompositionen dieses, mancherlei Willkürlichkeiten entschuldigenden Namens der Fall ist. Die Grundstimmung ist kraftvolle Energie. Technisch stellt die Ballade große Ansprüche; sie ist aber sehr wirkungsvoll. — Die Einzelüberschriften der drei Tanzcapricen sind: Deutscher Tanz, Mazurka, Im Zirkus (Burlesque). Das erste hat den Charakter einer ruhigen Polka und enthält zwei melodische Gedanken, die sich immer in derselben Tonart wiederholen, wie denn das ganze Stück harmonisch außerordentlich arm ist. Dasselbe gilt von der Mazurka. Etwas mannigfaltiger ist das dritte Stück; indessen ist es mir nicht gelungen, zwischen seiner Überschrift und seinem Inhalt einen Zusammenhang zu finden. Die Melodieen dieser drei Stücke sind dadurch charakterisiert, daß die ihrem Bau zugrundeliegenden Perioden deutlich abschließend ins Ohr fallen, so daß man gleichsam die Fugen des Gebäudes sieht. Es wirkt ferner langweilig, wenn in so kurzen Stücken, wie diesen, sich dasselbe so oft wiederholt, ohne durch Melismen, Figurationen oder dergleichen variiert zu sein. Der Klaviersatz ist sehr einfach, stellenweise fast ärmlich; die Ansprüche an die Technik des Spielers sind sehr gering. Es ist schwer zu glauben, daß diese Stücke von demselben Komponisten herrühren, wie die Ballade.

262. **Clemens Schmalstich:** Suite de Carnaval. 5 Morceaux pour Piano. op. 27. Verlag: N. Simrock, Berlin. (je Mk. 1.50.)

Die fünf kleinen (Stücke Marche des Marionettes, Gavotte Rococo, Scherzino, Air de Ballet, Tarantella) sind anmutig erfunden, formal abgerundet und entsprechen in ihrem Charakter den Überschriften aufs Beste. Der wohlklingende Klaviersatz stellt technisch nur sehr bescheidene Ansprüche, und so kann die Suite als Vortrags- und Stilübung für die unteren Stufen des Klavierunterrichts nachdrücklich empfohlen werden. Zu erwähnen wäre noch ein auffallendes Anklingen der Tarantella an die As-dur Tarantella op. 43 von Chopin.

263. **Emil Frijs:** Drei Wiegenlieder für eine Singstimme und Klavier. op. 4. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 2.50.)

Einfach und harmlos, wie die Texte — deren Verfasser übrigens nicht genannt ist —, stellt sich auch ihre musikalische Behandlung dar. Dabei hat aber jedes Lied seinen besonderen Charakter, leichten melodischen Fluß bei musterhafter Textbehandlung, und es sind, ohne die formale Abrundung der Stücke zu beeinträchtigen, durch diskret eingefügte, von sicherer Beherrschung der musikalischen Mittel zeugende Details auch einzelne Stellen des Textes, die Gelegenheit zur Anwendung von Tonmalerei geben, musikalisch illustriert. Die geschmackvolle Harmonik ist ein Beispiel dafür, wie wenige Mittel, am richtigen Ort angewandt, dem künstlerischen Ausdrucksbedürfnis genügen können.

Dr. Rudolf Cahn-Speyer

264. **Felix Weingartner:** Sechs Lieder (Gedichte von Christian Morgenstern. op. 48. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 1.—.)

Das erste dieser Stücke „Mit Dir" ist als

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hymnus gedacht, und so waltet darin mehr eine gesteigerte Deklamation, ein Vorwärtsdrängen als eine geschlossene melodische Linie vor. Die Harmonik ist reich und apart, der Wechsel von Sechzehntelfiguren, arpeggierten Akkorden, Synkopen und Triolen in der Begleitung kennzeichnet trefflich die stürmisch fragende Unruhe des Gedichts. Seltsam erscheint es mir, daß der Tonfall der Höhepunktstelle „Anbet' ich dich" rhythmisch bereits vorher in der rechten Hand des Klaviers verraten wird, wodurch sich der Komponist selbst einer Wirkung beraubt. „Du bist mein Land" ist gesanglich schlichter gesetzt und bekundet das Bestreben des Komponisten, dem Dichter möglichst wortgetreu nachzugehen. Kräftig und fest ist das „Land" in Ton und Rhythmus gezeichnet im Gegensatz zur „Flut", die in bewegtem Sechzehntellegato dahinrollt. Derselbe Gegensatz wiederholt sich bei „Strand" und „Blut", während das Umschmiegen und Wiegen des Meeres durch Legatotriolen und charakteristische Bässe sinngemäß ausgedrückt wird. Recht störend ist der häufige Wechsel der Taktart. Von eigenartig schöner Wirkung ist das choralartige und dabei doch visionär-leidenschaftliche „Und wir werden zusammen schweigen," wobei die psalmodierende Singstimme allerdings an die Vortragskunst des Ausführenden keine geringen Anforderungen stellt. Sehr gut gelungen ist in „Es kommt der Schmerz gegangen" der Gegensatz zwischen der anfänglichen Trauer und der späteren siegeszuversichtlichen Stimmung; das ganze Lied ist in der melodischen Linie und der Zusammenfassung aller Elemente wohl das einheitlichste der Sammlung. „Deine Rosen an der Brust" wünschte man in der Melodik volksmäßiger und in der Begleitung weniger bewegt. Auch „Deine Schönheit" halte ich für zu sehr deklamiert und zu wenig empfunden. Das Klavier trifft ja mit seinem Arpeggieren und dem Thema der rechten Hand anfangs gut die Stimmung, aber die Singstimme wird dann für das Gedicht zu geschraubt. Übrigens erscheint mir das wortrauschende Pathos der Morgensternschen Worte nicht allenthalben geeignet zur Komposition. Zu solchen Wortprozessionen ist es schwer, eine Musik zu schreiben, die von der gleichen Schwäche frei ist. Daß dies Weingartner meist gelungen ist, darf als ein neuer Beweis seines echten Talentes gelten.

265. **Jean Sibelius:** Zwei Lieder aus Shakespeare's „Was ihr wollt". op. 60. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 1.—.)

Die beiden Stücke „Komm herbei, Tod" und „Heisa, hopsa, bei Regen und Wind" sind Lieder des Narren, und darum hat ihnen der Komponist etwas Groteskes in Melodik und Rhythmus gegeben. Aber wie bei Shakespeare der Narr meist der betrachtende Beobachter der Handlung, eine karikierte Einzelperson des Chors der antiken Tragödie ist, so birgt sich auch in diesen scheinbar bizarren Gesängen mancher tiefe, volle Klang. Das zweite Lied ist volkstümlicher gehalten als das erste und malt mit der murmelnden Baßfigur ais h, die in langem Legato fast durch die ganze Komposition läuft, sehr hübsch den einförmig und unablässig niederrinnenden Regen. Freilich, an die zwingende, humorvolle Komposition, die Nicolai diesem lustigen Vers hat zuteil werden lassen, reicht die Sibelius'sche Weise nicht heran. Die auf vier Noten nebst Fermate zerdehnte Deklamation der ersten Silbe von „jeglichen" wirkt durchaus nicht so drollig, wie der Komponist es sich gedacht haben mag. F. A. Geißler

266. **Franz Dannehl:** Drei Gesänge für eine tiefere Stimme. op. 45. (Mk. 1.—.) Verlag: Alfred Schmid Nachf., München. — Ein Spätsommertraum. Sieben Gesänge von Stefan Zweig. op. 49. (Mk. 3.—.) Verlag: D. Rahter, Leipzig. — Vier Balladen. op. 50. (Mk. 1.—, 1.20, 1.50.) — Vier Gesänge nach Gedichten von Paul Verlaine. op. 51. (Mk. 0.60 und Mk. 1.—.) — Fünf Lieder und Gesänge für eine mittlere Stimme. op. 54. (Mk. 0.60, 0.80, 1.20.) Verlag: Alfred Schmid Nachf., München.

Franz Dannehl lernte ich in den vor mir liegenden 23 größeren und kleineren Liedern als ein bemerkenswertes Talent kennen. Seine Melodieen hebt er gern aus den ihnen unterlegten meist spröden, querständigen Harmonieen heraus und läßt sie oft auf einem und demselben Tone rezitieren, woraus sich zuweilen störende Härten ergeben. Er ist eine empfindsame, dem Momente leicht sich hingebende Natur; das Dämmrige, Schwebende liegt ihm ganz besonders. Aber eben dieses lose Element gereicht ihm zum Unheil: denn es neigt zum Charakterlosen. Ich greife zum Exempel das Lied „Liebesreime" heraus: die zarte Strophe von Ricarda Huch ist ganz einheitlich in der Stimmung, in der Komposition aber weist das nur dreißig Takte umfassende Stückchen folgende Ausweichungen auf: F-dur, f-moll, F-dur, d-moll, C-dur, Ges-dur, H-dur als Dominante zu E-dur, a-moll, G-dur, Fis-dur, h-moll, fis-moll, cis-moll, D-dur Septakkord, G-dur, führt gewaltsam zur Ausgangstonart. Da soll nun eine Seele dem Komponisten folgen! Besser gelingen ihm Balladen, weil sie ihn weit mehr als rein Lyrisches zur Konzentration zwingen. Arno Nadel

267. **Joseph Jongen:** Concerto pour Violoncelle et Orchestre. op. 18. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (8 Fr.)

Für einen Cellisten, der über einen vollen, kräftigen Ton und über reichliches Temperament verfügt, dürfte das groß angelegte Konzert eine willkommene Gabe sein. Es hat zwar nicht die rhythmische Pikanterie und die elegante Melodieführung des bekannten Saint-Saëns-schen a-moll Konzertes, dafür aber ein aufrichtig gemeintes Pathos und stellenweise eine hinreißende Leidenschaftlichkeit. Der häufige Tempowechsel wirkt nur selten unorganisch, meist ist er gut motiviert und wird bei verständigem, von innen empfundenem Vortrag kaum auffallen. Die Anlage ist nach französischem Muster geschehen. Ein erster, fast durchweg melodischer, der Tonentwickelung durchaus günstiger Satz, ein zweiter, dessen breit angelegter Anfang durch eine etwas in die Länge gezogene klangliche Spielerei mit Trillern und Spiccatoläufen unterbrochen, dann aber zu einem sanften g-moll Ende geführt wird, und ein Schlußsatz, dessen frisches Hauptthema stark rhythmisch geprägt ist, dessen Tarantellenrhythmus für die motivische Durchführung aber

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auf die Dauer nicht interessant genug ist. Die Passagen sind nicht gerade cellomäßig, sondern im Sinne der Komposition geschrieben. Es wird vom Spieler abhängen, ihnen den nötigen Glanz zu verleihen. Nach dem Klavierauszug zu urteilen, dürfte die Begleitung dem Instrument keinen großen Schaden zufügen. Der Komponist hat stets Rücksicht auf den Solopart genommen, dabei aber doch einen motivisch und harmonisch interessierenden Orchesterpart mitgegeben. Hugo Schlemüller

268. **Max Reger:** Zwei kleine Sonaten für Violine und Klavier. op. 103B. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (je Mk. 2.50.)

Diese beiden Sonaten hat Reger als Hausmusik bezeichnet und sie darum in technischer Hinsicht sehr leicht gehalten. Allein ich fürchte, daß die Leute, die für gewöhnlich Hausmusik treiben, diesen Sonaten in geistiger Hinsicht nicht recht gewachsen sein werden. Nicht alles liegt in ihnen so klar, wie die geradezu wundervollen zweiten Themen im ersten und letzten Satze der zweiten Sonate in A-dur oder der Mittelsatz ihres Scherzos. So schön auch der langsame Satz der zweiten Sonate einsetzt, so schwierig wird er im weiteren Verlauf für den Vortrag. Auch die Variationen, die den Schluß der ersten Sonate bilden, haben es in sich. Von dieser wird man besonders den ersten Satz liebgewinnen, freilich auch nicht gleich bei flüchtigem Durchspielen. Es lohnt sich aber durchaus, daß man sich in diese beiden Sonaten vertieft, selbst wenn man auch nachher nicht an allen Sätzen Gefallen findet. Es ist sehr erfreulich, daß sich Reger von Zeit zu Zeit bemüht, auch Werke zu schaffen, die nicht von vornherein auf einen sehr kleinen Kreis von Interpreten beschränkt sind.

269. **Max Reger:** Quartett für Violine, Bratsche, Violoncell und Klavier. op. 113. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (Mk. 15.—.)

Das von mir im 37. Band dieser Zeitschrift S. 185 auf Grund der ersten Vorführung in Berlin besprochene Werk liegt jetzt im Druck vor. Mein sehr günstiges Urteil darüber wird dadurch nur bekräftigt. In das große Publikum wird dieses Klavierquartett freilich kaum dringen; dazu ist es in seinem ganzen Aufbau viel zu kompliziert und verlangt auch zu viel geistige Arbeit von den Spielern und Hörern. Auch ist die ungemeine Ausdehnung der vier Sätze, von denen das Scherzo am meisten klanglichen Reiz hat, der Verbreitung kaum günstig. Wer aber unermüdlich in dieses Werk einzudringen sucht, wird seine Arbeit belohnt finden.

270. **Joseph Jongen:** op. 34. 2. Sonate pour Violon et Piano. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (10 fr.)

Ein beachtenswertes, eigenartiges Werk, in dem die häufige Anwendung von Nebenseptimenakkordfolgen auffällt. Beide Instrumente sind vortrefflich ausgenutzt; der Klaviersatz ist mitunter etwas ausgeklügelt, wie überhaupt die ganze Sonate leicht den Eindruck macht, als arbeite der Komponist mehr mit dem Verstand als der Phantasie. Und doch herrscht diese vor, besonders in dem ersten Satze, dessen Hauptthema gleich einen sehr günstigen Eindruck hervorruft. Viel Stimmungsmalerei und zarte poetische Empfindung liegt in dem langsamen Satze, dessen zweites Thema besonders eindrucksvoll ist. Viel Schwung weist das Finale auf, in dem durch ein düsteres Thema ein schöner Gegensatz geschaffen ist. Für den Konzertvortrag dürfte diese Sonate besonders geeignet sein.

271. **Robert Heger:** Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. op. 14. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 8.—.)

Eine ausführliche Analyse dieses auf der Züricher Tonkünstlerversammlung 1910 zur Uraufführung gelangten Werkes hat der Komponist im 35. Band der „Musik“ gegeben. Er ist offenbar noch in seiner Sturm- und Drangperiode und liebt es, unnötige Schwierigkeiten zu häufen. Besonders gilt dies von der Rhythmik des Finale, das an das Zusammenspiel mehr als hohe Anforderungen stellt. Jedoch lohnt es sich durchaus, sich mit diesem Werk, dem ein Grundmotiv gewissermaßen als Basis dient, näher zu befassen. Mutet auch mancher Gedanke gesucht an, so fehlt es doch nicht an Stellen, wo echte Inspiration klar erkennbar ist, so im zweiten Thema des ersten Satzes, im langsamen und im Finale bei Ziffer 8. Ganz reizend ist das auch mit eigenartigen Klangeffekten ausgestattete Scherzo. Daß der Komponist ein außerordentlicher Kenner der Satzkunst ist, beweist namentlich der Durchführungsteil des ersten Satzes und die Behandlung der beiden fugierten Themen des Finale.

272. **Karl Stamitz:** Konzert in B-dur für Violine. Mit Pianoforte bearbeitet von Hans Schuster. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 2.—.)

An Stelle der Mozartschen Violinkonzerte kann dieses Konzert des 1801 gestorbenen jüngeren Stamitz recht gut öffentlich zum Vortrag gebracht werden, zumal der Herausgeber besonders zum ersten Satz eine Kadenz geschrieben hat, mit der der Vortragende brillieren kann. Musikalisch warm empfunden ist das Adagio, ganz reizend das naiv-fröhliche Rondo. Auch für Unterrichtszwecke ist dieses Konzert empfehlenswert. Wilhelm Altmann

273. **Edmund Neupert:** 33 Etüden, herausgegeben und mit Bemerkungen versehen von Ignaz Friedman. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (Mk. 3.50.)

Von den hundert Etüden Neuperts, deren viele sich im Unterricht durch Wohlklang und instruktiven Bau seit längerer Zeit bewährt haben, eine Auswahl zu treffen, war ein sehr glücklicher Gedanke: gern hätten wir sie noch etwas reichhaltiger gesehen. Sie wollen als förderliche Vorstudien zu den schwierigsten und komplizierteren Etüden der modernen Konzertliteratur angesehen sein und empfehlen sich hierfür durchaus durch die Fülle schöner Motive in interessanter Durchbildung und durch die fast durchgängige Abwesenheit aller schulmeisterlichen Trockenheit. Die vorliegende Ausgabe, von Friedman mit brauchbaren technischen Bemerkungen und Erörterungen versehen, zerfällt in drei Gruppen, die laufende melodische Technik, Trillertechnik und Oktaventechnik zum Gegenstande haben. Es ist zu hoffen, daß die Sammlung in weitesten Kreisen Eingang findet. Albert Leitzmann

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

AGRAM: Zwei Werke heimischer Autoren erlebten in kurzer Aufeinanderfolge ihre Uraufführung am Königlichen Landestheater. Bersa's „Im Eisenhammer", Buch von Dr. Willner, erscheint mir als vielversprechendes Erstlingswerk des jungen dalmatinischen Komponisten, dessen Musik trotz zahlreicher Anlehnung an die Dramatiker der Neuzeit eines für sich hat: sie ist meistens interessant, läßt auch bei peinlicher Befolgung der Anforderungen an das moderne Musikdrama, insbesondere was die musikalische Illustrierung der jeweiligen Situation betrifft, niemals die melodische Linie vermissen und weist dramatisches Leben auf, das ihr einen kaum bestrittenen Erfolg sicherte. Freilich leidet das Buch an Unwahrscheinlichkeiten, über die schwer hinwegzukommen ist. Hatze, ein junger Spalatiner, Schüler Mascagni's, erschien ebenfalls mit einem dramatischen Erstlingswerk „Die Heimkehr". All das nichtssagende, hohle, lärmende Getue eines gottlob bereits überlebten Verismo, all die musikalisch leeren Phrasen, deren Verlauf man gleich nach Beginn ohne fehl zu gehen voraussagen kann, all die Schwächen der Mascagni'schen Nachahmer haben in dem, mit einem überaus brutalen Buche belasteten Einakter Platz gefunden. In beiden Werken waren Frl. Korosec und Frau Pollak, die Herren Jastrzebsky und Vuškovič ganz vorzügliche Träger der Hauptrollen, und Kapellmeister Zuna sowie Regisseur v. Raič schufen ein hörens- und sehenswertes Ensemble. Ernst Schulz

BERLIN: Die Königliche Oper überraschte kurz vor Saisonschluß durch das Wagnis einer Neueinstudierung von Glucks: „Iphigenie in Aulis". Ein löbliches Bestreben, Gluck in Berlin wieder einmal zu Worte kommen zu lassen. Leider reicht der gute Wille allein nicht zur Bewältigung so großer und schwieriger Aufgaben aus, wie sie die szenische und musikalische Neueinstudierung Gluckscher Werke an ein solcher Anforderungen gänzlich entwöhntes Ensemble stellt. Diese Schwierigkeiten scheint man seitens der Oberleitung unterschätzt zu haben. Sonst hätte man wohl kaum die wichtige Partie des Kalchas einem Anfänger übertragen und damit die Wirkung des ersten Aktes in Frage gestellt. Und wozu haben wir eigentlich zwei Generalmusikdirektoren und noch einen ersten Kapellmeister, wenn keiner dieser drei Herren mit der Leitung eines Gluckschen Werkes betraut wird? Edmund von Strauß, der am Pult wirkte, ist sicher ein tüchtiger, gewissenhafter und ernster Musiker, aber nicht die Persönlichkeit, der man die Einstudierung einer Gluckschen Partitur übergibt. Auch die Regie Droeschers stand den Anforderungen Glucks mit verlegener Hilflosigkeit gegenüber, und das Ballet hüpfte mit beneidenswerter Ahnungslosigkeit nach Glucks Rhythmen in denselben Pas, wie sie etwa zu Melodieen von Delibes gemacht zu werden pflegen. Von den Vertretern der Hauptpartieen (Bischoff-Agamemnon, Kirchhoff-Achilles, Melanie Kurt-Iphigenie, Margarete Ober-Klytämnestra) können nur die Damen auf eine höhere Bewertung ihrer Leistungen Anspruch erheben. Der rhetorischen Größe des Gluckschen Stiles stand Frau Kurt am nächsten, obwohl auch ihr tieferes Verständnis für die ernsten, schlichten Schönheiten dieser Kunst fehlte. Frl. Ober fand als Klytämnestra Gelegenheit, ihr lebhaftes Bühnentemperament zu entfalten und dadurch wenigstens äußerliche Wirkungen zu erzielen.

In der Komischen Oper gelangte ein Erstlingswerk „Der Teufelsweg" von Ignatz Waghalter zur Aufführung. Eines von den Werken, die einen Rückschluß auf Persönlichkeit und Begabung des Autors überhaupt noch nicht zulassen. Minderjährige Musik. Dem Textbuch liegt eine jener Gruselgeschichten zugrunde, deren Verarbeitung zu Libretti eine beschämende Geringschätzung des literarischen Geschmacks unseres Opernpublikums erkennen läßt. Wenn Waghalter in einiger Zeit mit einem reiferen Werk wieder an die Öffentlichkeit tritt, wird man besser als diesmal Gelegenheit haben, sein Talent zu erkennen und zu charakterisieren. In den Hauptrollen der befriedigend dargebotenen Vorstellung betätigten sich Frau Gura-Hummel, sowie die Herren Zador, Merkel und Kreuder. Der Komponist, bekanntlich einer der ständig an der Komischen Oper wirkenden Dirigenten, leitete die Aufführung mit gewohnter Umsicht.

Paul Bekker

BRÜNN: Der vorzügliche Kapellmeister Alfred Sczendrei verläßt uns, und Kapellmeister August Veit, der seinen Ehrgeiz darin erfüllt sieht, Opern womöglich ohne Proben herauszubringen, bleibt uns erhalten. Durch die Konstatierung dieser Tatsache glauben wir die eigentümlichen, doch für die Dauer unhaltbaren Verhältnisse unseres Opernwesens genügend charakterisiert zu haben. Veit hat übrigens Strauß' „Elektra" ganz annehmbar vorgeführt, aber was bedeutet das gegenüber den zahllosen Opernabenden, wo das Orchester gröhlt, der Chor schwimmt, und die Solisten unter erschwerenden Umständen ihren Part heruntersingen? Kurz: Fabrik, von Kunst keine Spur. Wann wird das endlich anders werden?

Siegbert Ehrenstein

BUDAPEST: Nach vier ungarisch-nationalen Novitäten erschien im Spielplan der Königlichen Oper auch eine exotische: das vieraktige lyrische Drama „Teß" von Friedrich Frhr. von Erlanger. Der Oper liegt als Textbuch eine von Luigi Illica bearbeitete ländliche Erzählung des Novellisten Thomas Hardy zugrunde, die Tragödie eines jungen Mädchens, das, um seine Ehre betrogen, die Liebe eines Mannes und damit die Hoffnung auf ein neues Leben gewinnt. Aber Teß will nicht auf der Brücke einer Lüge an ihr Glück herantreten. Ihr Vater muß dem Freund die Geschichte ihrer Vergangenheit mitteilen. Dieser fürchtet ein Fehlschlagen der Heirat und unterläßt die Mitteilung. Als nun Teß im Brautgemach dem jungen Gatten für seinen Edelmut dankt, sieht sich dieser betrogen und sagt sich von der Schuldlos-Schuldigen los. Teß wirft sich in den Strom. Ein konventioneller, aber wirksamer Vorwurf, dessen dramatischer Pulsschlag allerdings durch breite Lyrismen, zwecklose epische Ausbiegungen vielfach gehemmt erscheint. Der künstlerischen Persönlichkeit des Komponisten fehlt es wohl an Ori-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ginalität der schöpferischen Gestaltung, auch an der Kraft des vollen dramatischen Ausdrucks. Aber Erlanger ist ein Künstler von schöner und reicher lyrischer Begabung, von vornehmstem Geschmack und hohem technischen Können. Überdies ein Komponist, der die leider selten gewordene Begabung besitzt, warme, echte Empfindung in schöne, breit geschwungene Melodieen zu leiten. Fortzureißen, aufzuwühlen, das ist der Musik zu „Teß" wohl versagt, aber sie wird durch ihre sanfteren Tugenden, durch ihre beseelte Mitteilsamkeit, den glücklichen Wechsel zwischen weicher Sentimentalität und volkstümlicher Heiterkeit, die Noblesse des formalen Ausdrucks, die koloristischen Reize des diskreten Orchesters, zweifellos das Wohlgefallen aller finden, deren Empfängnisfähigkeit nicht durch die Überreizungen einer schwülen Nervenkunst getrübt erscheint. Getragen von einer vortrefflichen Aufführung, um die sich neben dem Dirigenten Herrn Kerner die Damen Szanicsi und Szoyer, die Herren Környei und Rozsa mühten, fand die Novität die wärmste Aufnahme. — Im übrigen steht das Institut nach wie vor im Zeichen der lauernden Krise. Direktor Méczáros ist zwar weiter bemüht, größte Arbeitsenergie zu bekunden, wobei er den beklagenswerten kunstökonomischen Fehler begeht, den „Rosenkavalier" noch drei Wochen vor Saisonschluß ins Treffen zu schicken, allein die öffentliche Meinung fordert dringend eine Sanierung der künstlerischen Dekadenz, der durch gewissenhafteste administrative Umsicht nicht begegnet werden kann. Wie verlautet, soll Herrn Méczáros in der Person Michael Ballings ein künstlerischer Beirat und Helfer beigegeben werden. Balling soll vom August mit dem Titel eines Musikdirektors und einer ansehnlichen Gage als erster Dirigent in den Verband des Institutes treten. Ein Teil der chauvinistischen Presse begegnet dem Künstler, dessen Begabung sie nicht kennen, daher auch nicht anerkennen will, mit unverhohlenem Mißtrauen; aber auch der objektive Teil der Kritik steht auf dem Standpunkt, daß man erst künstlerische Taten des neuen Mannes abwarten müsse, ehe sich ein endgültiges Urteil über seine Fähigkeit fällen läßt, dem Kunstinstitut ein Förderer, dem Ensemble ein Lehrer und Erzieher zu werden.

Dr. Béla Diósy

DUISBURG: Nach einem ziemlich unbefriedigenden „Tannhäuser" brachte die Spielzeit eine „Ring"-Aufführung, die erste zyklische für Duisburg, die nach dem noch unausgeglichenen, von Bruno Hartl dirigierten „Rheingold" unter Alfred Fröhlichs trefflicher Leitung von Abend zu Abend zu immer erfreulicherer Höhe sich erhob und dank R. Lefflers ungemein geschickter Inszenierung die Unzulänglichkeiten unserer Bühne fast ganz vergessen ließ. Das Ensemble bot überwiegend tüchtige Leistungen. Unser Heldentenor Fritz Bischoff singt allerdings recht naturalistisch. Die Gastspiele von Martha Leffler-Burckard (Wiesbaden) als Leonore und Paul Bender (München) als trefflicher Abul Hassan im „Barbier von Bagdad" waren festliche Abende. Bruno Hartls Operette „Das erste Weib", die talentbekundende, nur teilweise zu opernhafte Musik enthält, hatte warmen Erfolg. Blechs „Versiegelt" und Wolf-Ferraris „Susannens Geheimnis" waren die reizvollen Schlußgaben des Opernwinters. — Im Mai wird — endlich! — der Grundstein zum neuen Stadttheater gelegt. Karl Martin

GOTHA: Für Hadwiger, der übrigens als Siegfried und Pedro alte Triumphe auffrischen durfte, ist Goltz engagiert — ein feiner Künstler mit gutgeschulter, wohllautender Stimme, doch leider mit einem für unsere Bühne zu wenig ausreichenden Repertoire; er verläßt uns wieder. Eher fügten sich die Herren Stury (Bariton), Arnoldi (Tenor) und Huppertz (Bariton) in das Ensemble, die sich in Gemeinschaft mit den alten bewährten Kräften (Richardi, Wolff) um das Zustandekommen mancher Aufführung verdient gemacht haben. Von den neu angeworbenen Damen sind insbesondere zu nennen Frau Baak, die leider nur wenig zu hören war (Elsa, Madame Butterfly), Frau Leisner, Frl. Greß, Jovelly und Rogers, die ihre Partieen nur teilweise mit Glück und Geschick vertraten. Als Gast sang außer Hadwiger und einigen anderen Herren, deren Namen lieber verschwiegen bleiben mögen, Hensel-Wiesbaden den Siegfried mit großartiger Stimme, aber mit Tenormanieren, die wir bei Künstlern längst überwunden glaubten. Für uns neue Werke waren „Lobetanz", „Madame Butterfly" und „Der Liebespfad", Text von Koppenhagen, Musik von Wenzel — eine Komödie für Musik, die mit gemischten Gefühlen aufgenommen wurde. Außer dem „Ring", der nunmehr ständig zum Spielplan gehört, gingen von Wagnerschen Werken nur noch „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Tristan und Isolde" in Szene, letztere mit Urlus, Frau Rüsche-Endorf und Frl. Ulbrich (München). Unmittelbar nach dieser sehr eindrucks- und stimmungsvollen „Tristan"-Aufführung wurde Alfred Lorenz vom Herzog auf Lebenszeit als Hofkapellmeister angestellt. Dr. O. Weigel

GRAZ: Dr. Sepp Rosegger, des steirischen Dichters Peter Rosegger ältester Sohn, hat am 22. April im Stadttheater mit seiner Oper „Der schwarze Doktor" einen Erfolg gehabt, der den Charakter eines Persönlichkeits- und Namenserfolges weit überschritt. Und zwar mit Recht, denn Dichtung und Musik sind originell in Erfindung und Durchführung und nirgends — man spricht heute solch ein Wort schwerlich gelassen aus — finden sich Anlehnungen oder gar Entlehnungen aus fremden Werken. Das mag wohl daher kommen, daß der Dichterkomponist abgeschlossen von der Welt in einem kleinen Orte Obersteiermarks als Arzt lebt. Also sind Einflüsse von selbst ausgeschaltet. Diese Abgeschlossenheit hat natürlich auch kleine Schattenseiten, die sich in einer gewissen knorrigen Eigenart, um nicht zu sagen: Eigenwilligkeit in der Thematik und Instrumentation äußern. Eine gewisse Überladenheit des Orchesters, sowie eigenartige Führungen einzelner Instrumente sind dabei wohl als allen Anfängern eigentümliche Fehler namhaft zu machen. Dagegen verrät die Führung der Singstimme wirkliche Genialität. Rosegger liebt schlichte, volkstümliche Melodieen und schreibt mitunter Weisen (ein G-dur Tanzlied im 1. Akt), die man Volksweisen nennen darf. Zu italienisch-ariosem Schwung erhebt sich ein Monolog des schwarzen Doktors mit einem dämonischen Vorspiel, das das Leit-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

motiv des Helden, eine starre e-moll Figur, in gespenstiger Weise festhält. Die Handlung des zweiaktigen Werkes (3 Bilder) läßt sich in wenigen Worten andeuten: Der schwarze Doktor wird von den Bewohnern eines kleinen Städtchens wegen seines eigenartigen Wesens gefürchtet. Er wird für einen Zauberer gehalten, ohne es zu sein. Bei einem Pfänderspiel erhält Elsbeth, Hermanns Braut, das Pfand, das sie selbst leichtsinnigerweise vorgeschlagen hat: den schwarzen Doktor zu küssen. Es kommt zu einer Eifersuchtsszene. Hermann schlägt den Doktor. Dieser bekommt aber durch die Macht seines überlegenen Willens Elsbeth in seine Gewalt. Er suggeriert ihr, sie müsse zu ihm kommen und ihn lieben. Elsbeth kommt. Der Doktor, in dem plötzlich das bessere Ich erwacht, berührt die Wehrlose nicht. Hermann dringt ein und durchbohrt ihn von rückwärts. Elsbeth wähnt sich entehrt und eilt, sich selbst zu töten; Hermann ihr nach. Vergebens rafft sich der tödlich Verwundete auf, um den gefühllosen Wänden die Kunde von Elsbeths Reinheit zuzuschreien. Die Suggestion auf der Bühne mag dramatisch als unmöglich bezeichnet werden; durch das Milieu wird sie verständlich und rückt von einem medizinischen Experiment vor zu einer natürlichen Handlung. Die Aufführung war durch Heinrich Hagin glänzend inszeniert worden. Otto Selberg dirigierte mit feinem Verständnis. Theo A. Werner hat in der Titelrolle geradezu Überwältigendes geleistet. Frl. Jovanovic (Elsbeth) war sehr tüchtig, Rösner (Hermann) genügte. Dr. Otto Hödel

HALBERSTADT: Die diesjährige Opernsaison ist besonders dadurch bemerkenswert, daß zum ersten Male seit Erbauung des Stadttheaters die Oper von eigenen Kräften ausgeführt wurde. Direktor Meißner hat keine Mühe gescheut, auch hier etwas Gutes hervorzubringen. Wenn auch der Erfolg noch kein unbedingt glänzender zu nennen war, so war der Anfang immerhin vielversprechend, und es ist lebhaft zu bedauern, daß Direktor Meißner nach Heidelberg übersiedelt und sein angefangenes Werk nicht weiter ausbauen kann. Das Publikum bevorzugte leider die Operette in auffälliger Weise. Ein zweiter Verlust für das Kunstleben unserer Stadt ist der Weggang des Geheimrats Kehr. Was er für die Pflege der Wagnerschen Kunst getan, ist an dieser Stelle schon öfter erörtert worden. Das Stadttheater bot ihm eine stimmungsvolle Abschiedsfeier, in der u. a. auch das Werk aufgeführt wurde, mit dem er vor sieben Jahren die Wagner-Festspiele eröffnete: „Die Walküre", 1. Akt. Mitwirkende: Anna Schabbel-Zoder, Alois Burgstaller und Karl Braun.

Hans Traebert

KIEL: Unsere Oper ist nicht übel; sie kann sogar als verhältnismäßig gut bezeichnet werden. Wir besitzen ein ausgezeichnetes Orchester, das des Vereins der Musikfreunde, und zwei strebsame erste Kapellmeister, den tüchtigen Dr. Schreiber und den hervorragend befähigten Rudolf Krasselt. Auch verfügen wir über vorwiegend gute Solokräfte, unter denen die Damen Emmy Hoy, Luise Buers-Marck und Inez von Encke und die Herren Emil Grifft, Willy Stuhlfeld, Eduard Kandl, Louis Arens und Willy Birkenfeld an erster Stelle stehen. Wir haben auch einen geschickten Regisseur in Theodor Rittersberg. An Neuheiten brachte die laufende Saison Franz Neumanns „Liebelei", Gounod's ziemlich bedeutungslosen „Arzt wider Willen", Wolf-Ferrari's köstliches „Susannens Geheimnis" und in allerletzter Zeit die vielumstrittene „Elektra" mit Sofie Cordes vom Hoftheater in Stuttgart als Gast. Als besonders tüchtige Aufführungen seien ferner hervorgehoben „Tristan und Isolde", „Rheingold", „Götterdämmerung" — wir hatten auch „Walküre" und „Siegfried" —, „Samson und Delila", „Tiefland", „Aida", „Weiße Dame".

Willy Orthmann

KOPENHAGEN: Während die Königliche Oper leise eingeschlafen ist und gar kein Lebenszeichen von sich gibt, hat das Dagmar-Theater die dritte und vorläufig letzte Opernserie inszeniert mit dem „Fra Diavolo". Man kann aber leider nicht behaupten, daß die alte, teilweise verwelkte Oper in einer Aufführung mit zu kleinem und geringem Orchester und mit zum Teil halbdilettantischen Ausführenden ein großer Ohren- oder Sinnenschmaus gewesen wäre. Auf diesem Hintergrund konnte Wilhelm Herold recht glänzen, ohne daß seine Leistung doch mit zu seinen hervorragendsten gehört. „Fra Diavolo" scheint noch ziehen zu können; er wird mit dem „Evangelimann" abwechselnd gespielt.

William Behrend

LEIPZIG: Ich habe noch über eine Uraufführung zu berichten, mit der der April ausgeklungen ist, und über drei Opern-Festaufführungen, die in der zweiten Maiwoche stattfanden. Die Uraufführung hat einer „Monsieur Bonaparte" benannten dreiaktigen heiteren Oper von Bogumil Zepler gegolten, die sich als ein unter gelegentlicher Mitverwendung von altfranzösischen Märschen und orientalischen Weisen geschickt und stellenweise wirksam hergerichteter historisch-ethnographisch-musikalischerSchwank entpuppte. Das von Hans Brennert nach einer Vorlage Hans Hochfelds (Pseudonym für Oberleutnant Dregert) recht leichtfertig in Verse gebrachte Buch der Zeplerschen Oper amüsiert durch ein launiges Verwechslungsspiel zwischen dem in Ägypten Krieg führenden General Bonaparte und einem ihm ähnelnden Damenschneider aus Paris, einem Neffen der Bonaparte und sein Heer bemutternden Marketenderin Barbadon, und fährt vor die Mauern von Kairo, in den Gartenhof eines reichen Muselmannes, dessen Töchterlein den Tailleur François für den Feldherrn nimmt und ihm ihre Liebe schenkt, und vor die Sphynx und die Pyramiden von Gizeh, woselbst unter den anderen Mitwirkenden auch ein veritables Kamel auf der Bühne erscheint. Bei eigenartig-wertvollerer Gestaltung der Liebesszenen im zweiten Akt und des Vorspieles und einiger Details vom dritten Akt ist Zeplers zum Teil operettenhafte Musik durchweg ziemlich amüsabel geraten, so daß denn die mit Beifall und einigen Hervorrufen der Darstellenden und des Komponisten aufgenommene Vorstellung einen ganz vergnüglichen Theaterabend ergab. Besonderes Verdienst um den Erfolg der Aufführung erwarben sich Frl. Urbaczek als Barbadon, Herr Schroth als Pseudo-Bonaparte, Herr Kase als Original-Bonaparte, Frl. Bartsch als Hadijah, und die Herren Marion und Kunze als Selim und als Kadi. — Als diesjährige Maifestspiele

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sind zwei Werke von Wagner „Der fliegende Holländer“ und „Tannhäuser“ und dazwischen Mozarts göttliche Rokoko-Komödie „Die Hochzeit des Figaro“ vorgeführt worden, wobei als Festdirigenten dem kraftvoll-gestaltenden, wirklich theaterblütigen einheimischen Kapellmeister Egon Pollak als feinsinnig und lebensvoll klassizistischer „Figaro“-Interpret Fritz Steinbach und als durch das fremde Ensemble augenscheinlich befangener und an tieferem Ausdeuten behinderter Leiter der „Tannhäuser“-Aufführung Hans Pfitzner zur Seite traten. Dr. Hans Loewenfeld, dem die Inszenierung der beiden Wagnerschen Werke obgelegen hatte, erzielte einen besonderen Erfolg mit seiner in Einzelheiten (so im Weglassen der Schlußapotheose) anfechtbaren, im ganzen aber schön-stimmungsreichen Herausstellung des „Holländer“-Dramas, für das nach trefflichen Entwürfen des hiesigen Schauspielers Brügmann fesselnde neue Bühnenbilder geschaffen worden waren, indessen Herr Marion seine altbewährte Regiekunst an dem Werke von Mozart bewähren konnte. Vorzügliches leistete — insonderheit an den ersten zwei Festspielabenden — das städtische Theater- und Gewandhausorchester. Unter den Bühnenmitwirkenden überwogen nach Festspielbrauch die Gäste, namhafte Mitglieder der Hof- und Stadttheater zu Berlin, München, Dresden, Wien und Hamburg: Lola Artôt de Padilla, die den Pagen Cherubin gleich anmutig sang und darstellte; Katharina Fleischer-Edel, deren vornehme Elisabeth ein kleines Manko an Stimmschmelz überhören machte; Maude Fay, die sich als stimmlich und darstellerisch etwas kühle, seltsam kostümierte Senta doch recht interessierend einführte; Hedwig Francillo-Kauffmann, deren reizende Susanne trotz etwas unfreiem Anklingen hoher Töne zu erfreuen vermochte; Luise Höfer, die als Frau Mary und als Marzelline Respektables leistete; Alfred von Bary, der bei mangelnder Pianokunst und jeweils allzuflachem Vokalisieren den Tannhäuser dank seinem markigen Organe, seiner deutlichen Textaussprache und seiner intelligent-impulsiven Darstellungskunst tief-wahrhaft und fesselnd zu gestalten vermochte; Herr Lohfing, der sich als tüchtiger Daland vorstellte; die Herren Hoffmann und Lordmann, die als Graf Almaviva und als Figaro mit vieler Feinheit des Singens und des Spieles für eine gewisse Trockenheit der Stimmen schadlos hielten; Julius Lieban, dessen sehr charakteristischer Basilio eine starke Wirkung hervorrief; Putnam Griswold, der mit schöner Stimme den Oheim nachdrücklicher zu betonen vermochte als den Landgrafen, und die Herren Wolf und Ermold, die sich auf anerkennenswerte Weise mit den Partieen des Walter und des Biterolf abfanden. Allerbestes aber wurde in den Festspielen von zwei Leipziger Künstlern geleistet, von Walter Soomer, dessen fliegender Holländer in Gesang und Darstellung Größe und Stilbewußtsein offenbarte, und von Alfred Kase, der, abgesehen von gelegentlichem störenden Ton- und Konsonantenziehen, den Wolfram in Wahrheit männlich-schön sang. Jacques Urlus überraschte als Erik insonderheit durch einen außerordentlich eindringlichen Vortrag der Traumerzählung, Carl Schroth sang auf recht geschmackvolle Art das Steuermannslied, Albert Kunze ergötzte als sehr drastischer Doktor Bartolo, und in kleineren Partieen des „Figaro“ und des „Tannhäuser“ bewährten sich die Herren Schönleber, Dlabal und Staudenmeyer. Aber auch von einigen einheimischen Opernsängerinnen ist anläßlich ihrer Mitwirkung in den Maifestspielen Gutes zu vermelden: Cäcilie Rüsche-Endorf vermochte trotz einer zum Forcieren der Höhe nötigenden Indisposition die Gräfin achtunggebietend und die Venus bedeutend vorzuführen; Grete Merrem war ein stimmfrisches Bärbchen und ein sympathischer Hirtenknabe und trug gleich mehreren anderen jungen Solosängerinnen unseres Ensembles mit zum schönen Erklingen des sinngemäß nur von wenigen Spinnerinnen vorgetragenen Spinnchores im „Fliegenden Holländer“ bei, wie andererseits in der Spukszene des dritten Aktes der wilde Verzweiflungssang der holländischen Seeleute durch die Mitwirkung von Paulinern eine sehr wirksame Klangfestigung erhielt. Erwähnenswert erscheint mir noch, daß Steinbach vor dem dritten Akt von „Figaros Hochzeit“ eine von Mozart für den „Idomeneo“ komponierte köstliche Gavotte eingelegt hatte und sie so delikat spielen ließ, daß eine Wiederholung verlangt und gewährt werden mußte. Hans Pfitzner ist unmittelbar nach den Festspielen Gelegenheit geboten worden, nochmals als Dirigent, und zwar als Dirigent seines eigenen tiefernsten und sinnig-schönen Musikdramas „Der arme Heinrich“ vor das Leipziger Publikum zu treten und sich viele herzlich-bewundernde Zustimmung zu erringen.

Arthur Smolian

LEMBERG: Der erste „Nibelungenring“ in polnischer Sprache brachte sowohl dem Dirigenten Antonio Ribera, als auch den einzelnen Darstellern vollstes Lob; besonders die Erstaufführung der „Götterdämmerung“ bedeutete für Lemberg eine Sensation (über die drei ersten Teile habe ich schon berichtet). Die zweite Novität war Nougouès' „Quo vadis?“ unter der Leitung von Bronisław Wolfsthal; daß diese „Oper“ Anklang fand, bewiesen die vollen Häuser, was bei Wagner leider nicht der Fall war. Die Szenenbilder, die Hauptsache bei dieser „Oper“, waren sehr schön, aber auch die Sänger boten ihr Bestes, und Kapellmeister Wolfsthal bewies, daß er größere Aufgaben mit Erfolg lösen kann. Für Mai sind Gastspiele des ausgezeichneten Adam Didur (u. a. „Freischütz“, „Verkaufte Braut“) angesagt.

Alfred Plohn

MÜNSTER i. W.: Die Oper hat einen erfreulichen Aufschwung genommen, nur fehlt es an einem geeigneten Theater. Außer Wagners „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Meistersinger“ kam der ganze „Ring“ zur Aufführung. Trotz der kleinen Orchesterbesetzung wurde der musikalische Teil unter Schinks Leitung größtenteils gut ausgeführt. Die Darsteller reichten allerdings nur teilweise aus.

Ernst Brüggemann

NEUSTRELITZ: In der verflossenen Spielzeit wurde nach mehrjähriger Pause berechtigten Wünschen entsprechend der Versuch gemacht, wieder einmal einige Spielopern auf das Repertoire zu bringen, während sonst (neben dem Schauspiel) lediglich die Operette, und zwar ausgiebig, gepflegt wird. Zieht man in Rück-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sicht, daß das Personal in erster Linie für die Operette engagiert ist, so kann man sich leicht denken, daß die Aufführungen der Opern — es waren Kreutzers „Nachtlager in Granada", Lortzings „Waffenschmied", Humperdincks „Hänsel und Gretel", Flotows „Alessandro Stradella" und Maillart's „Glöckchen des Eremiten" — in stimmlicher und gesanglicher Hinsicht nur zum Teil befriedigen konnten. Als gutgeschulter, stimmbegabter Sänger ragte aus dem Ensemble lediglich der jugendliche Baßbariton Hans Schubert hervor. Die Hauptstützen der Operette waren die muntere Soubrette Elfriede Brösike (die bezeichnenderweise von allen Mitgliedern des Theaters die größte Gage bezieht) mit ihrem freilich nur sehr kleinen Stimmchen, Demeter Klein, der vielverwendbare, gewandte Operettentenor und der Komiker und Auchsänger Georg Uhlitzsch. Am Dirigentenpult walteten Fritz Hauptmann und Karl Haubner mit Umsicht und Verständnis ihres Amtes.

Dr. Ernst Becker

OSNABRÜCK: Unser neues Stadttheater hat in der soeben beendeten zweiten Saison ganz besonders die Oper gepflegt. Von den 201 Vorstellungen entfielen 107 auf Oper und Operette. Da Orchester und Opernpersonal den Ansprüchen genügten, so fanden Wagners Werke besondere Berücksichtigung und ein höchst dankbares Publikum. „Lohengrin" erzielte sechs, „Rheingold" und „Walküre" je drei, „Siegfried" fünf, „Götterdämmerung" sieben Aufführungen, und als Höhepunkt der Saison gab es hier zum ersten Male den ganzen „Ring des Nibelungen" in geschlossener Aufführung, ein Ereignis für eine Provinzstadt mit zirka 70000 Einwohnern. Von weiteren Opern mit mehr als drei Aufführungen nenne ich noch: „Hochzeit des Figaro" (viermal), „Tosca" (sechsmal), „Tiefland" (viermal), „Hänsel und Gretel" (fünfmal), „Zar und Zimmermann" (sechsmal), „Mignon" (viermal), „Freischütz" (achtmal). Leider war auch hier zu konstatieren, daß der Besuch der Operette viel stärker war wie der der Oper, ausgenommen die Wagnerschen Werke.

Heinrich Hoffmeister

PLAUEN i. V.: Die Erwartungen, die man vor Jahresfrist an die neugewählte Leitung des Plauener Stadttheaters geknüpft hatte, wurden leider — wenigstens auf dem Gebiete der Oper — nicht erfüllt. Direktor Erler, vordem ein Jahrzehnt erster Kapellmeister an unserer Bühne, hat uns den erhofften Aufschwung bislang nicht gebracht. Die Fehlgriffe im Engagement vieler Opernkräfte rächten sich schwer. Auch in der Gestaltung des Spielplans. Daher hatten wir auch nur eine Neuheit: „Das versunkene Dorf", Musik von Walter Dost, Text nach einem Märchen Baumbachs von Ernst Günther. Das Werk erstrebt volkstümliche Wirkungen und errang bei seiner Uraufführung einen großen lokalen Erfolg. Mit Wiederbelebung älterer Opern hatte man wenig Glück. Bei Werken wie Donizetti's „Liebestrank" fehlte es auch an genügenden Vertretern des bel canto. Lichtblicke waren die Gastspiele von Olga Agloda (Stuttgart) als Senta, Fidelio und Isolde und von Francesco d'Andrade als Don Juan. Von Erfolg begleitet waren auch die Aufführungen der „Jüdin" mit Ch. Hein von der Berliner Volksoper und von „Carmen" mit Sigrid Arnoldson. Papsdorf (Altenburg) gastierte als Florestan, Gertrud Runge aus Weimar als Undine. In der erfreulichen „Tristan"-Festaufführung wirkten außer Frau Agloda noch die Stuttgarter Bolz (Tristan), Johanna Schönberger (Brangäne), Bahling aus Mannheim (Kurwenal) und Schwarz aus Weimar (Marke) mit. Die Opern-Spielleitung ließ oft Poesie und Geschmack vermissen.

Curt M. Franke

ROSTOCK: Das „Meistersinger"-Festspiel (siehe 1. Maiheft) warf auf den übrigen Spielplan seine Schatten voraus. Es war keine Zeit zu andern bedeutenderen Leistungen, und auch das Publikum, sofern es nicht am „Musikantenmädel" Freude hatte, brachte der Oper nimmer viel Teilnahme entgegen. Zu erwähnen sind eine „Holländer"-Aufführung und ein Gastspiel von Frl. Ober in „Aida".

Prof. Dr. Wolfgang Golther

STOCKHOLM: Während der letzten Hälfte der bald beendigten Saison hat unsere Oper wieder mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Fast alle ersten Kräfte waren während längerer oder kürzerer Zeit krank gemeldet; insbesondere scheinen die neuengagierten deutschen Sänger das Klima nicht recht vertragen zu können. Der ebenfalls neuengagierte Chor, der sich übrigens unerwartet gut bewährt hat, konnte bisher natürlich nur einen Teil des Spielplans einstudieren, und die ganze Tätigkeit des Theaters wurde durch diese Widerwärtigkeiten beträchtlich gehemmt. Trotzdem hat die Direktion, wenn auch mit großen ökonomischen Aufopferungen, in bewundernswerter Weise verstanden, ihr hochzielendes Programm im großen und ganzen durchzuführen. „Tristan" und „Götterdämmerung" (mit Theodor Konrad) sind wieder aufgenommen worden; insbesondere ist die Vorführung des erstgenannten Dramas in neuer, wagnertreuer Inszenierung gut ausgefallen. „Die Regimentstochter", „Jolantha", „Il Trovatore", schließlich auch nach mehrjähriger Ruhepause „Der Freischütz" sind nach vorhergehender, meistens durchgreifender Neueinstudierung wieder in den Spielplan eingezogen. Außerdem sind zwei Neuheiten, obgleich stark verspätet, fertig studiert und mit bisher hier nie gesehener Pracht in Szene gesetzt worden. „Le mariage de Télémaque" ist von seinen Vätern Lemaître-Donnay-Claude Terrasse „Comédie lyrique" genannt worden. Dem Inhalt nach ist das Stück durchaus Operette; das echte Operettentemperament sucht man jedoch in den sechs langen Bildern fast vergeblich. Am 26. April ging die lange verheißene Aufführung von „Boris Godunow", dem in der neurussischen Musikgeschichte bedeutungsvollen Drama Moussorgsky's, endlich in Szene. Die jetzige Vorführung des fast 50jährigen Werkes, das außerhalb Rußlands nur in Paris (1908 in verkürzter Form durch gastspielende russische Künstler) und in Mailand gegeben wurde, hatte auch mehrere auswärtige Kritiker nach Stockholm geführt. Die Ausstattung war glänzend, die Dekorationen von Thorolf Janson stimmungsvoll, das mehr als dreihundert Personen zählende Volk (Chor und Statisten), das sowohl musikalisch wie dramatisch hier die Hauptrolle spielt, dank der Regiekunst Jaques Goldbergs wirksam belebt. Von den 19 Solisten ist kaum einer

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

besonders hervorzuheben, da sie alle, der Zar selbst nicht ausgenommen, vom Komponisten sehr nebensächlich behandelt worden sind. Die Musik, aus altrussischen Volksmotiven, Chorälen im Kirchenton und fast ultramodernen, hier und dort auch an Meyerbeer mahnenden, barbarisch-prachtvollen Orchesterklängen zusammengesetzt, machte in der Interpretierung Tullio Voghera's einen unleugbar großartigen Eindruck. Die Handlung des „Dramas" dagegen fällt in ein sinnloses Nichts zusammen. Ansgar Roth

KONZERT

BERLIN: Unter der temperamentvollen Leitung von Leo Schrattenholz gab der zum Teil aus Dilettanten der Berliner Gesellschaft sich zusammensetzende Symphonie-Verein sein 2. Konzert. „Aus Finland", vier symphonische Bilder für großes Orchester von Selim Palmgren erlebten bei dieser Gelegenheit ihre Berliner Erstaufführung. Es sind mit gewandter Hand entworfene impressionistische Stimmungsmalereien, die besonders in harmonischer und rhythmischer Hinsicht manchen reizvollen Zug aufweisen. Die eigentliche Erfindung ist ziemlich unbedeutend; der Komponist interessiert mehr durch das Wie als durch das Was. Das Programm enthielt ferner das ganz tüchtig wiedergegebene 3. Brandenburgische Konzert von Bach, Spohrs Violinkonzert No. 8 (Amalie Radwaner-Birnbaum) und Brahms' Zweite. — Mit einer Gedächtnisfeier für Wilhelm Berger klang die Konzertsaison stimmungsvoll aus. Es kamen ausschließlich Kompositionen des am 15. Januar verstorbenen Tondichters zu Gehör, dem die Klavierliteratur, das Lied, die Kammer- und Orchestermusik so manche wertvolle Gabe zu verdanken haben. In seinen Schöpfungen treten überall ein vornehmes Empfinden und ein meisterliches Können zutage. Auch dem nachgelassenen Klavierquartett c-moll op. 100, das von den Herren Kwast, Karl und Fridolin Klingler und Williams aus dem Manuskript gespielt wurde, sind diese Eigenschaften nachzurühmen. Nicht in allen Sätzen gleichwertig in der Erfindung, fesselt die Arbeit doch von Anfang bis zu Ende durch das reife Können und den abgeklärten Kunstgeschmack, der ihrem sympathischen Autor eigen. Der feinsinnige Lyriker Berger war durch eine Reihe von Hjalmar Arlberg und Julia Culp wirkungsvoll vorgetragener Lieder aufs glücklichste vertreten. Den würdigen Beschluß der Matinee bildeten die vom Ehepaar Kwast unübertrefflich gespielten Variationen op. 61 für zwei Klaviere.
Willy Renz

BERN: Seit Fritz Brun der erste Konzertdirigent Berns ist und gleichzeitig das neue Kasino mit seinen prächtigen Räumen eröffnet wurde, herrscht im hiesigen musikalischen Leben ein durchaus frischerer Ton. Vor allem ist das an dem regen Besuch der von der Bernischen Musikgesellschaft veranstalteten Abonnements- und Kammermusik-Konzerte zu erkennen, die nunmehr, was früher nicht der Fall gewesen ist, auch auf ein weiteres Publikum eine Anziehungskraft ausüben. Brahms, dem Fritz Brun allem Anschein nach den Hauptteil seines künstlerischen Interesses zuwendet, stand fast auf jedem Programme. Ein Extrakonzert mit Henri Marteau, der im Beethovenschen Violinkonzert sowie in der Chaconne von Bach Gelegenheit hatte, seine phänomenale Technik zu zeigen, brachte in hervorragender Ausführung die c-moll Symphonie und mit dem gemischten Chor des Cäcilienvereins das „Schicksalslied" von Brahms. Zum ersten Male wurde diesen Winter in Bern, der Stadt, die Brahms so sehr geliebt hat, das B-dur Konzert gespielt und zwar von dem Kölner Pianisten Carl Friedberg. Dasselbe Konzert brachte von Brahms noch die Haydn-Variationen und die Ouvertüre zu „Genoveva" von Schumann. Die 2. Kammermusik-Aufführung brachte nach dem Streichquartett in F-dur op. 96 von Dvořák und den „Ukrainischen Liebesliedern" von Iwan Knorr noch eine Rhapsodie für Klavier von Brahms (von Fritz Brun gespielt) und die Brahmsschen „Zigeunerlieder". Zu einer stimmungsvollen Palmsonntagsaufführung von Brahms' „Ein deutsches Requiem" vereinigten sich der gemischte Chor des Cäcilienvereins und die Berner Liedertafel, die beide unter Bruns Leitung stehen. Nur neueren Komponisten war das 3. Abonnementskonzert gewidmet. Es brachte zum ersten Male für Bern Anton Bruckners Symphonie No. 4 (romantische), Es-dur und „Brigg fair" von Frederick Delius. Zwischen diesen und „Tod und Verklärung" von Strauß sang Emmi Leisner (Berlin) mit ihrer sympathischen und wohlklingenden Altstimme Lieder von Wolf, Grieg, Weingartner und Strauß. — Von den Solisten seien nur genannt: Rudolf Ganz, Stefi Geyer (zusammen mit der hiesigen Pianistin Helene Moillet-Gobat) und die vierzehnjährige Violinvirtuosin Beatriz Leech aus Argentinien, die mit ihrem Vortrage der Konzerte von Tschaikowsky, Mendelssohn und Bruch (g-moll) bewies, daß sie mehr als bloß ein Wunderkind ist.
S. L. Janko

BERNBURG: XVIII. Anhaltisches Musikfest. Unter dem Protektorate des kunstsinnigen Herzogs Friedrich von Anhalt wurde am 13. und 14. Mai in der alten Saalestadt Bernburg das 18. Anhaltische Musikfest gefeiert. Die vier größeren anhaltischen Städte Bernburg, Cöthen, Dessau, Zerbst stellten einen stattlichen Chor von über 400 Sänger und Sängerinnen. Als Orchester fungierte die Dessauer Hofkapelle, die auf ca. 90 Musiker verstärkt war, und die Gesamtleitung lag in den bewährten Händen Franz Mikoreys, unter dessen ausgezeichneter Führung das ganze Fest einen in allen Teilen bestgelungenen Verlauf nahm. Das erste Festkonzert gestaltete sich in seinem ersten Teile zu einer erhebenden Liszt-Feier. Die Wahl des Programms umfaßte in großen Zügen die gesamte künstlerische Bedeutung des zu feiernden Altmeisters. Mit feurigem Schwunge gespielt, erklang einleitend die symphonische Dichtung „Festklänge". Ihnen reihte sich das A-dur Klavierkonzert an, dessen Solopart Josef Pembaur zu virtuos glänzender und von tiefpoetischem Empfinden getragener Wiedergabe brachte. Den Höhepunkt des ersten Programmteils bildete „Der 13. Psalm", der auf alle empfänglichen Hörer mit der bezwingenden Gewalt vollster Überzeugungskraft wirkte. Das Tenorsolo sang

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Leonor Engelhard mit bestem Gelingen. Den zweiten Programmteil füllte Richard Strauß' „Sinfonia domestica"; an dem musikalischen Feingefühl und dem leidenschaftlichen, stark impulsiven Temperament Mikoreys entzündete sich die Begeisterung der Hofkapelle für das Werk zu lodernder Flamme. Auf hoher Stufe stand auch die Aufführung der „Neunten" Beethovens, die das zweite Festkonzert einleitete. Dazu kam hier noch ein sicherer, begeistert singender Chor und ein durch Frieda Hempel, Lily Herking, Leonor Engelhard und Walter Soomer trefflich besetztes Soloquartett. Nach einer Pause wickelte sich ein gemischtes Programm ab. Soomer ersang sich mit drei Loewe-Balladen einen glänzenden Erfolg, Richard Strauß' „Wanderers Sturmlied" für sechsstimmigen Chor und Orchester kam zu glänzender Wiedergabe, Frieda Hempel entzückte alle Hörer durch ihren reizvollen Gesang der „Rosenarie" aus „Figaros Hochzeit", und danach klang das Fest mit dem „Wach auf"-Chor und der Schlußszene — Soomer sang den Sachs — aus den „Meistersingern" mit dem Ausdruck hellster Begeisterung in schönster Weise aus.

Ernst Hamann

BOSTON: Endlich hat Boston seine musikalische Saison beendet, und wir treten in die tote Saison ein. Die hauptsächlichsten Ereignisse des Jahres sind die Erstaufführungen der folgenden orchestralen Werke gewesen: Rachmaninoff's Zweite Symphonie und eine Wiederholung seiner majestätischen „Toteninsel"; Debussy's „Rondes de Printemps" und seine „Iberia", die etwas ausdrucksvollere, eingänglichere Musik aufweist, aber auch zeigt, daß der Komponist sich zu wiederholen beginnt; Chadwick's „Symphonie-Suite", Cuny's symphonische Dichtung „Atala" und Gilbert's „Comedy overture on Negro Themes", drei amerikanische Werke, von denen Chadwick's Werk das beste ist; auch ist es echt amerikanisch. Gernsheims „Ouvertüre zu einem Drama" machte einen sehr guten Eindruck. Andere Werke habe ich in meinen früheren Berichten besprochen. — Gegenwärtig haben wir unsere Sommerkonzerte im Stil der einstigen Bilse-Konzerte in Berlin. Fünfzig Musiker unseres Symphonie-Orchesters, unter Gustav Strubes Leitung, exekutieren leichte Programme, bei denen man trinken und essen und sich amüsieren kann.

Louis C. Elson

BREMERHAVEN: Mit einem groß angelegten, aus bedeutenden künstlerischen und finanziellen Mitteln bestrittenen „Ersten Musikfest" dokumentierte Bremerhaven die ernste Absicht, in die Reihe der nordwestdeutschen Musikstädte einzutreten. Bremerhaven konnte, nach den ihm verfügbaren künstlerischen Kräften, ein solches Unternehmen sehr wohl wagen. Die Vereinigung der gemischten Chöre sowie der verschiedenen Männer- und Frauenchöre der größeren Unterweserstädte sicherten der Festleitung von vornherein einen stattlichen, leistungsfähigen Chor von etwa 400 Sängern, und das auf sehr achtbarer Stufe stehende Philharmonische Orchester des Kapellmeisters Otto Albert, eines energischen Organisators und temperamentvollen Dirigenten, war vollkommen in der Lage, den erhöhten Ansprüchen, wie man sie an ein Musikfest stellt, zu genügen. Zu dem vorhandenen Besitz hatte man, um dem Fest auch den Glanz großer Namen zu geben, auswärtige Kräfte von Ruf und Rang gebeten. So wurde das hohe Niveau dieses ersten nordwestdeutschen Musikfestes schon durch die Tatsache charakterisiert, daß sich Arthur Nikisch hatte bereitfinden lassen, die Leitung eines Orchesterkonzertes zu übernehmen. Das Fest erstreckte sich auf drei Abende. Am ersten gab es als Hauptwerk Beethovens Neunte Symphonie, die bei dieser Gelegenheit zum ersten Male in Bremerhaven erklang und deren Aufführung in der erfreulichsten Weise davon Zeugnis ablegte, was Kapellmeister Albert unter schwierigsten Verhältnissen mit seinem Orchester zu leisten vermag. Dies Philharmonische Orchester, das durchaus Privatunternehmen Alberts ist, der keinerlei Subvention bezieht und noch obendrein gegen die Konkurrenz einer Marinekapelle anzukämpfen hat, spielte sowohl nach Seiten der geistigen Beseelung wie hinsichtlich des klanglichen Ausdruckes ganz überraschend gut. Und eine imposante Leistung des stattlichen, prächtig für seine Aufgabe vorbereiteten Chores war das Finale, in dem wirkliche Musikfesthöhe erreicht wurde. Eingeleitet hatte man das Fest am ersten Abend sehr zweckentsprechend mit dem „Kaisermarsch" von Wagner, der unter Musikdirektor Hartmanns Führung feurig und dramatisch lebendig zur Geltung kam. Alfred Meyer (Schwerin) trug mit edler Auffassung und schönem Ton Beethovens Violinkonzert vor. Das Heermann-Quartett spielte am zweiten Abend Beethoven und Dvořák. Dazwischen sang Elena Gerhard zum Entzücken ihrer Zuhörer mit ihrer feinen Kunst die schönsten und populärsten ihrer Lieblingslieder. Das Fest krönte ein Nikisch-Abend. Das Orchester, das Nikisch in sehr langen, eingehenden Proben mit den technischen Schwierigkeiten und seiner rhapsodischen Auffassung der Pathetischen Symphonie von Tschaikowsky vertraut gemacht hatte, wußte die Ehre zu würdigen, die ihm durch den Führer zuteil wurde. Es folgte dem Dirigenten mit uneingeschränkter Hingabe und ganz erstaunlichem Gelingen.

Heinrich Chevalley

BRÜNN: Ein von Richard Strauß geleitetes Konzert der Philharmoniker bildete die Sensation der Konzertsaison. Das Programm: „Don Juan", „Tod und Verklärung" und die „Eroica". Strauß rügte nachdrücklich einen von uns in einem hiesigen Blatte wiederholt vermerkten Fehler: die ungleichmäßige Einstimmung der Blasinstrumente. — Der Musikverein (Frotzler) brachte u. a. Orchesterwerke von Debussy und Pierné's „Kinderkreuzzug".

Siegbert Ehrenstein

BUDAPEST: Ein Ausklingen der Saison in voller künstlerischer Pracht. Die Philharmoniker unter Kerner schlossen mit einer zweimaligen Aufführung der „Neunten" die zyklische Wiedergabe der Beethovensymphonieen, das Akademie-Orchester und das Landes-Symphonieorchester stellten ihre letzten Konzerte in den Dienst der heimischen Tonkunst. Dort brachte Hubay Béla Bartók's erste „Suite", das kraftvoll-geniale Jugendwerk des modernen Stürmers, und Buttykay's in farbiger Theatralik lodernde Symphonie „Salammbo" — nach Flaubert's Roman — zur Aufführung; hier

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

hob Kun eine melodiefrische, rhythmisch reizvolle „Burleske“ von Ladislaus Toldy und eine anmutig-heitere, formschöne „Humoreske“ des blinden Komponisten Attila Horoáta aus der Taufe. Die geistreiche, pikante „Aubade mauresque“ von Andor Merkler und Tschaikowsky's Dritte Symphonie vervollständigten das letzte Programm dieses im schönsten Wortsinn volkstümlich gewordenen Orchesters, dessen Bestand durch das munifizente Entgegenkommen des Unterrichtsministeriums wohl auch für die Zukunft gesichert ist. — In der Karwoche erschienen nach mehr als einem Vierteljahrhundert die Wiener Philharmoniker wieder zu Gaste. Die unvergleichliche Kunst der weltberühmten Künstlerschaft darf wohl der Wiederholung hundertfältig empfangenen Lobes entraten. An der Spitze des Orchesters stand Dr. Karl Muck, der scharfe Analytiker, dessen spröderes Temperament zuweilen mehr aus rhythmischer Erkenntnis, denn aus poetischem Empfinden fließt. So schwebte über dem monumental plastischen „Meistersinger“-Vorspiel ein matterer Glanz, wie der Reflex kühler Marmorquadern; auch die Purpurflammen der Erotik, die durch Richard Strauß' „Don Juan“ rauschen, wallen mehr mit dem Reiz dekorativer Klangpracht, als mit der mitreißenden Glut inneren Erlebens. Liszts „Mephistowalzer“ meisterte Dr. Muck mit dem blendenden Nuancenreichtum objektiver, aber geistreichster Virtuosität. Rauschende Triumphe künstlerischer Größe und Einstimmigkeit feierten Dirigent und Orchester in der Wiedergabe der „Eroica“ und Tschaikowsky's Fünfter Symphonie, der nicht minder pathetischen' als die nachgeborene Schwester es ist. — Auf der Durchreise nach Bukarest nahm auch das Leipziger Winderstein-Orchester kurzen Aufenthalt. Eigentlich nur ein Bruchteil der Körperschaft. Man anerkannte bereitwillig die rühmenswerte Disziplinierheit des Orchesters, den vornehmen Klang der Bläsergruppen, die künstlerische Energie und Umsicht des Dirigenten. Den stärksten Eindruck erzielte das zu scharfer Plastik gemeißelte „Parsifal“-Vorspiel und die rhythmisch befeuerte, tonschön geglättete „Leonoren“-Ouvertüre No. 3. — Eine Veranstaltung von hohem künstlerischen, zugleich auch politisch-gesellschaftlichem Reiz war das Konzert des Wiener Männergesangvereins, das im Prolog und Epilog festlicher Symposien von sangesbrüderlicher Anbiederung stimmungsvoll umrahmt wurde. Ein politisch Lied und doch kein garstig Lied. Der stürmisch bejubelten Meisterschaft der Wiener Gäste setzte der Budapester Männergesangverein „Turul“ eine von Prof. Sztojanovits ausgewählte und geleitete Eliteschar aller Budapester Gesangvereine nicht geringere Künstlerschaft entgegen. — Den Reigen solistischer Darbietungen schlossen Huberman, Artur Schnabel und Johannes Messchaert mit einem Dreiklang genußreichster Anregung. Dr. Béla Diósy

DARMSTADT: Die ihrem Ende sich zuneigende Saison brachte in den Konzerten der Großherzoglichen Hofmusik noch die Erstaufführung von Saint-Saëns' 3. Symphonie in c-moll (op. 78), die aber wenig Eindruck machte, Berlioz' „Fausts Verdammung“ und Bachs „Matthäus“-Passion in vortrefflicher Wiedergabe durch den Musikverein und zwei durch Güte und Stileinheit sich auszeichnende Männerchorkonzerte des Lehrervereins und des Mozartvereins. Der Richard Wagner-Verein führte mit bedeutendem Erfolge Sven Scholander und Margarete Matzenauer in Darmstadt ein, deren phänomenale Stimmgewalt und Größe der Technik Sensation erregten, und vermittelte ein Wiedersehen mit Erika Wedekind, die entzückender trillerte und frischer sang wie je. Sonst war der Gesang vertreten durch Irmela Bernoulli, Elsa Hensel-Schweitzer, Emmy Küchler-Weißbrodt, Sophie Schmidt-Illing, Paula Werner-Jensen, Tom. Denys, Otto Freytag, Karel van Hulst, Franz Müller und Paul Schmedes. — Pianistisch erzielten hübsche Erfolge Marie Gabriele Leschetitzky, Herr und Frau Heinrich Lutter und Fritz Cortolezis, der sich wieder als ein Wagnerspieler ersten Ranges bewährte. — Der Schluß der Saison bringt uns noch Max Regers 100. Psalm, der durch den Musikverein und den Rühlschen Gesangverein aus Frankfurt zusammen unter des Komponisten Leitung zur Wiedergabe kommen soll. H. Sonne

DUISBURG: Walther Josephson erwarb sich mit dem Duisburger Gesangverein um Händel's weltliches Oratorium „Acis und Galathea“ (Solisten: Frau Noordewier-Reddingius, Richard Fischer und Thomas Denys) löbliche Verdienste und brachte im selben Konzert eine überwiegend gelungene Aufführung der „Neunten“ (Soloquartett: die Vorgenannten und Agnes Leydhecker). Mit einer sehr schönen Aufführung der Matthäuspassion, der insbesondere in den Chorälen die noch auf das Bachfest zurückzuführende eifrige Pflege des a cappella-Gesanges zustatten kam, schlossen die Gesangvereinskonzerte rühmlich ab. Solisten waren Meta Geyer-Dierich und Johanna Kiß, Paul Tödten (Duisburg), ein geschmackvoller Tenor, dem aber der Evangelist zu hoch liegt, sowie Prof. Buths (Cembalo). — Josephson's Initiative verdankten wir drei Kammermusik-Abende, von denen besonders der erste, in dem das Schumann-Trio u. a. mit Georg Schumanns modern romantischem Klaviertrio A-dur, op. 25, starken Beifall fand, und der zweite mit Artur Schnabels Chopin- und Schumann-Spenden und Therese Behr-Schnabels Schumann- und Wolf-Liedern sehr genußreich waren. Im dritten debütierte Miß Rose Schoverling als Liedersängerin, deren jugendlich reizvoller Stimme und Vortragsart man ein stilloses Programm zu verzeihen hatte. Zwei Liederabende von Anna Erler-Schnaudt, deren Spezialität Reger ist, waren für Duisburg-Ruhrort seltene Sensationen. Karl Martin

FREIBURG i. B.: Im Kammermusikfest am 2.—6. Mai überragten Wanda Landowska (Bachs Chromatische Phantasie und Fuge, kristallklar und überraschend kraftvoll auf dem Cembalo von Pleyel-Paris) und das Frankfurter Rebner-Quartett mit Brahms' B-dur, das glanzvoll wirkte. Auch das Fitzner-Quartett (Wien) gefiel mit Beethoven op. 132. Dessen Septuor mit der Münchener Bläservereinigung machte den Schluß. Walch (Klarinette) wieder hervorragend. Maria Philippi-Basel (Lieder von Haydn und Brahms) war sehr gefeiert. Dr. Max Steinitzer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

GENF: Mit der erstmaligen Aufführung der „Domestica“ von Strauß durch Bernhard Stavenhagen im letzten Abonnementskonzert hat die musikalische Saison künstlerisch ihren Höhepunkt erreicht. Das Orchester, auf 103 Musiker verstärkt, brachte das Werk meisterlich heraus, und das Publikum spendete ihm und seinem hervorragenden Dirigenten reichen Beifall. In demselben Konzerte hatte man Gelegenheit, den trefflichen Harfen-Virtuosen Robert Jandelli zu hören, der ein Konzert von Haydn mit erstaunlicher Fertigkeit spielte. — Fritz Rehbold ist ein Pianist von ungewöhnlicher Begabung. Er spielte Schumanns fis-moll Sonate und Stücke von Stavenhagen, Reger, Debussy und Liszt mit ganz ausgereifter Technik. — In einem Symphoniekonzert, das nur Schweizer Komponisten gewidmet war, hörten wir die heroische Symphonie von Hans Huber, eine symphonische Dichtung von Pierre Maurice und das erste Violinkonzert von Jaques-Dalcroze (Felix Berber), und gelegentlich eines anderen Stavenhagen-Konzertes wurde uns die nicht gerade angenehme Bekanntschaft mit der „Rhapsodie espagnole“ von Maurice Ravel vermittelt. Das Stück ist farbenprächtig, rhythmisch auch ganz reizvoll, doch geht dieses Schwelgen in Kakophonieen schließlich so stark auf die Nerven, daß von einem Musikgenuß nicht die Rede sein kann. Die mitwirkende Sängerin Speranzo Calo sang Lieder von Duparc und Chevillard mit intelligentem Vortrag, doch ihre Stimme versagt in der Mittellage. Dagegen verfügt Mathilde Wiegand-Dallwigk über eine in allen Registern ausgeglichene vornehm klingende Stimme.

Robert Pollak

GOTHA: Die Liedertafel unter Rabich vertrat in gewohnter gediegener Weise den Männergesang. Abgesehen von kleineren Werken machte den Beschluß der Konzerte die Wiedergabe von „Pandora“ von Arnold Mendelssohn. Von hervorragenden Solisten waren zu hören: Knote, May Harrison, Ida Kuhl-Dahlmann, Dr. Roemer-Nissen, Frau Erler-Schnaudt, Reger. Letzterer trat mit einer Klarinettensonate auf den Plan, bei der Wiebel-Meiningen mitwirkte. Am gleichen Abend hörten wir Reitz-Weimar und Piening-Meiningen. — Der Musikverein unter Alfred Lorenz hatte mit seinen Solisten im allgemeinen keine glückliche Hand bewiesen. Pianistinnen wie Elisabeth Bokemeyer, Marie Gesellschap, Sänger wie Dr. Paul Kuhn kann man nur unter Qualen anhören. Wie anders mutete der Klavier-Abend von Edouard Risler an! Das Rebner-Quartett, Karl Wendling und die Preuse-Matzenauer standen auf der gleichen Höhe wie dieser. Als Hauptwerk des Winters ist die Wiedergabe der „Vita nuova“ von Wolf-Ferrari zu nennen mit Hjalmar Arlberg, Wolf-Gotha und Anna Kaempfert, die wesentlich zu der äußerst stimmungs- und eindrucksvollen Wirkung dieses Werkes beitrugen. Hier zeigte der Musikvereinschor so recht die Höhe der Kunst, auf die ihn Lorenz geführt hat. — In die Reihe Konzerte gebender Vereine ist neuerdings die Orchestervereinigung Gothaer Musikfreunde unter Leitung des Pianisten Albin Anschütz getreten. Wie bereits im vergangenen Jahre Böhner, so zog Anschütz in diesem Jahre Romberg, der von 1805 bis zu seinem Tode 1821 als Kapellmeister in Gotha wirkte, aus der Vergessenheit hervor, indem er seine Symphonie in D-dur in einer recht ansprechenden Weise wiedergab. Aus den übrigen Konzert-Abenden dieses Vereins leuchtet vor allem der Lieder-Abend von Theodora Bandel hervor, in der wir eine Künstlerin von ausgezeichneter Beanlagung kennen gelernt haben. — Das Ehepaar Natterer-von Bassewitz erfüllte seine Aufgabe als Pfleger guter Kammermusik in gewohnter Weise. Ein dankenswertes Unternehmen waren auch die volkstümlichen Beethoven-Abende. — Edith von Voigtlaender erfreute durch ein eignes, sehr gut besuchtes Konzert, in dem wir Friedrich Schuchardt als feinsinnigen Begleiter kennen lernten.

Dr. O. Weigel

GRAZ: Die ausgehende Saison war reich wie ein Saisonbeginn. Lula Gmeiner brachte die drei steirischen Meister Kienzl, Marx und Wolf zu Ehren. — Marteau-Dohnanyi-Becker veranstalteten eine unangesagte Beethoven- und Brahmsfeier. — Frl. v. Gasteiger widmete ihren Kammermusik-Abend ausschließlich Brahms, und die tüchtige Vereinigung Prochaska führte ein neues Streichquartett in e-moll von Jos. Zöhrer ein, ein solides, in klassischem Geiste gehaltenes, dankbares Werk. — Als Organisten ließen sich Alois Kofler und Pepo Petritsch hören, beide mit mehr Erfolg als sonst bei Orgelkonzerten üblich. — Das Leipziger Winderstein-Orchester gab zwei glänzende Abende, von denen namentlich der erste (mit Stücken von Wagner) einschlug. Nach dem zweiten mußte Winderstein die Tannhäuser-Ouvertüre dreingeben. — Aus akademischen Kreisen hat sich ein neues heimisches Orchester gebildet: der Deutsche Konzertverein, der unter seinen Dirigenten Moissl und Lemberger mit Werken von Berlioz und Sibelius vielversprechend in die Öffentlichkeit trat. — Im Orchesterkonzert der Gothia führte Julius von Weis-Ostborn Orchesterlieder von Mahler und Wolf (Elfenlied), dann Zacks „Michel mit der Lanze“, einen dankbaren kleinen Chor, und den „Herbstchor an Pan“ von Joseph Marx zum ersten Male auf. Der Herbstchor ist ein großer Wurf, zeigt Herrschaft des Komponisten über die Chor- und Orchestertechnik und wirkte trotz eines gewissen abschnittweisen Aufbaues am Anfang durch seinen hohen Ernst und den heißen Atem der Tonsprache stark auf die Hörerschaft. Marx ist mit diesem Werke, im ganzen betrachtet, zu den größeren Formen mit überraschendem Erfolg aufgestiegen. — Der Männergesangverein und der Singverein führten unter ihrem Chormeister Franz Weiss das Requiem von Berlioz mit außerordentlichem Gelingen auf. — Der Lehrer am hiesigen Musikverein, Leopold Suchsland, zeigte in seinem Kompositionsabend gute Beherrschung der Form und bürgerliche Solidität (Kammermusikwerke, Lieder). — Der 14jährige Eduard Mayer, der ebenfalls als Komponist auftrat, zeigte, daß er sehr begabt, aber noch vielfach „unbelehrt“ ist.

Dr. Ernst Decsey

HALBERSTADT: Der Musikverein war auch in diesem Winter bemüht, eine Fülle guter Musik darzubieten. In erster Linie sind die beiden großen Chorkonzerte zu nennen, die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bruchs „Gustav Adolf“ und Bachs Matthäus-Passion brachten. In ganz besonderem Maße war es das letztere Werk, das nach sorgfältiger Vorbereitung den überaus zahlreich erschienenen Zuhörern zu einem hochbedeutsamen künstlerischen Ereignis wurde. Als Solisten wirkten dabei mit: Maria Lieschke, Maria Seret van Eyken, Georg Funck und Dr. Wolfgang Rosenthal. Ein drittes Chorkonzert, „Orpheus“ von Gluck, steht noch für Anfang Mai in Aussicht. In den Solistenkonzerten des genannten Vereins erschienen das Triester Streichquartett (Beethoven op. 18, Brahms op. 51), Marta Schauer-Bergmann (Ah! perfido), Anna Stephan und das Ehepaar Senius (besonders interessant durch die Duette). Erwähnenswert ist auch noch das Konzert des Hannoverschen Männergesangvereins unter Josef Frischen. Den nachhaltigsten Eindruck rief jedoch das Abschiedskonzert hervor, das Geheimrat Kehr seinen Freunden und den hier versammelten Teilnehmern der sächsischen Lehrerversammlung bot. Anna Schabbel-Zoder und Alois Burgstaller in Szenen aus „Tristan“, „Walküre“ und „Götterdämmerung“ haben sich dabei selbst übertroffen. In allen Konzerten wirkte, teils als Begleitung, teils in Solovorträgen die hiesige, rühmlichst bekannte Infanterie-Kapelle (Fritz Hellmann) mit. Hans Traebert

JENA: Die akademischen Konzerte sind die führende musikalische Veranstaltung in Jena; ihnen gelingt es, alle Kreise der Jenaer Bevölkerung zu vereinen. Ihrem Leiter, dem akademischen Musikdirektor Prof. Dr. Fritz Stein, verdanken sie einen großen Aufschwung, der neuerdings durch die Verbesserung der Stadtkapelle erleichtert worden ist. Immerhin ist für die Orchesterkonzerte die Hinzuziehung Weimarer Musiker erforderlich. Die Programme der akademischen Konzerte beginnen gern mit historischen Reminiszenzen und gehen allmählich bis zur Moderne vor. Dabei bevorzugen sie dann Reger stark, während die Pflege der programm-musikalischen Werke in den Hintergrund gedrängt wird. So brachte auch in diesem Winter das 1. akademische Konzert zum Gedächtnis des 200. Geburtstages von Wilhelm Friedemann Bach eine seiner Symphonieen, während im 5., 6. und 7. Konzert Reger zu Worte kam. Man spielte seinen Weihegesang, den er zum 350jährigen Jubiläum der Universität Jena komponiert hatte, und zweimal seinen aus gleichem Anlaß geschaffenen 100. Psalm, der damals erst in seinem ersten Satz, inzwischen aber vollendet vorlag. Während der Weihegesang jetzt matter erschien als damals, erntete der 100. Psalm hier begeisterten Jubel, dank der vorzüglichen Wiedergabe durch den Akademischen Chor und das Orchester unter Steins Leitung. Der anwesende Komponist durfte seine Freude daran haben. In einem anderen der Konzerte wurde von einem Schüler Regers, Karl Hasse, eine Serenade für Streichorchester unter Leitung des Komponisten aus der Taufe gehoben. Die interessante, etwas herbe Arbeit, die strengen Aufbau mit leidenschaftlichem Vorwärtsdrängen verbindet, fand wegen etlicher gewagter Harmonieen nicht die Gegenliebe des Jenaer Publikums, obgleich wir es da mit einem ernsten und bemerkenswerten Werk zu tun haben, dessen Gedanken allerdings mehr für das große Orchester statt für den Streichkörper geeignet gewesen wären. Am gleichen Abend wurde zur Erinnerung an den früheren Leiter der Jenaer Konzerte, Musikdirektor Ernst Naumann, Brahms' Requiem aufgeführt; der Akademische Chor bewies darin wie bei Regers Psalm seine gute Fortbildung. An anderen größeren Werken wurde Schumanns „Manfred“ und Beethovens „Neunte“ aufgeführt, und vom Münchener Tonkünstler-Orchester (das tags darauf noch ein volkstümliches Konzert mit großem Programm gab) die Faust-Symphonie von Liszt. Dieser Abend, der außerdem u. a. das Es-dur Klavierkonzert brachte, war von glänzendem Gelingen. Elisabeth Bokemeyer zeigte hier gutes technisches Können mit feiner musikalischer Gestaltungskraft. Als Solisten hörten wir diesen Winter weiter Karl Flesch, der Bachs E-dur Konzert und Beethovens Violinkonzert ganz herrlich spielte, Max Pauer (a-moll Klavierkonzert von Schumann), Maria Philippi, Paula Ucko u. a. Zu einem recht erfreulichen Kunstgenuß gestalteten sich die Kinderliederabende, die die Weimarer Sängerin Selma vom Scheidt veranstaltet hat. In der Kammermusik besuchte uns das Russische Trio, das u. a. seine bekannte Glanzleistung, das a-moll Trio von Tschaikowsky, gab, und die Böhmen, die Beethovens letztes Quartett, Max Regers Streichquartett Es-dur op. 109 und mit Reger zusammen das Es-dur Klavierquintett von Schumann spielten. Regers Quartett erhebt sich namentlich im Larghetto zu überraschender Größe und seltenem Stimmungszauber und brilliert im letzten Satz in einer trotz aller konstruktiven Strenge recht melodiösen Fuge. In einem volkstümlichen Kammermusik-Abend stellten sich vier junge russische Künstler, die noch im Werden sind, die Herren Schaichet, Zernik, Schwarz und Karra als tüchtige Quartettspieler und Fräulein R. Burstein als aussichtsreiche Pianistin vor. Von besonderer Bedeutung war endlich ein Konzert des Bürgerlichen Gesangvereins, das zwei Novitäten brachte: Siegmund von Hauseggers „Totenmarsch“ für Männerchor, Baßsolo und Orchester, ein herbes und sprödes Werk, und die Symphonie-Ode „Das Meer“ von Jean Louis Nicodé, die neben manchem Erklügelten sehr viel klangliche Schönheiten und stimmungsvolle Feinheiten aufwies. In diesem Konzert lernten wir auch in Gunna Breuning (Kopenhagen), die das schwierige fis-moll Konzert von H. Ernst spielte, eine technisch reife Geigerin kennen. Alexander Elster

KIEL: Der Frankfurter Lehrergesangverein erschien im September mit 200 Sängern auf dem Plan und ersang sich unter der außerordentlich sympathischen Leitung seines Dirigenten Fleisch einen sehr achtbaren Erfolg. Von unseren größeren einheimischen Konzertinstituten eröffnete der a cappella-Chor (Heinrich Johannsen) die eigentliche Konzertsaison. In exakter, rhythmisch wie dynamisch ebenso gelungener wie inhaltlich tief schöpfender Weise wurden Kompositionen von Mendelssohn und Gade geboten. Daneben sang das Ehepaar Senius mit durchweg ausgezeichnetem Erfolge poesievolle Lieder von Schumann und Brahms.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In einem weiteren Abonnementskonzert desselben Chors tat sich vor allem Thomas Denys hervor. Der Chor selbst erfreute durch a cappella-Sätze von Brahms, Schumann, Rheinberger und mit einer gelungenen Wiedergabe der reizenden „Deutschen Tänze" Schuberts. — Der Kieler Lehrergesangverein gestaltete sein erstes Abonnementskonzert zu einem Schleswig-Holstein-Abend, dessen besondere Eigenart es mit sich brachte, daß Bedeutendes und weniger Bedeutendes nebeneinander im reichhaltigen Programm hervortrat. Auch das zweite Abonnementskonzert bot Lieder. Heinrich Johannsen, der tüchtige Dirigent, hatte eine gediegene Auswahl prächtiger Volks- und Soldatenlieder getroffen, deren verschiedene Stimmungen anschaulich zu wirkungsvollem Ausdruck gelangten im Wechsel mit Darbietungen des Lautensängers Robert Kothe. Den Höhepunkt seiner Leistung in der laufenden Saison aber erklomm der Lehrergesangverein gelegentlich einer vortrefflichen Wiedergabe von Arnold Mendelssohns „Pandora". An dem Gelingen der Aufführung hatte unser ausgezeichnetes Orchester der Musikfreunde gebührenden Anteil. Solistisch betätigten sich mit anerkennenswertem Erfolg Alfred Kase, Paul Papsdorf, sowie unsere einheimischen Opernmitglieder Luise Buers-Marck und Eduard Kandl. — Durch Spaltung des alten Kieler Gesangvereins entstanden und sehr schnell zu ansehnlicher Größe herangewachsen ist der Philharmonische Chor, der seine erste musikalische Veranstaltung unter Dr. Mayer-Reinachs Leitung in dem ansprechenden Konzertsaal des Konservatoriums abhielt. Gesungen wurden Sätze von Palestrina, Schumann, Brahms. Als Solist wirkte John Petrie Dunn. Stand gelegentlich dieses Konzerts nur ein Teil des Gesamtchors auf dem Podium, so erschien im zweiten Abonnementskonzert der reichlich 200 Stimmen zählende Chor in voller Stärke. In Szenen aus „Parsifal" legte er Zeugnis ab von bereits ansehnlicher Schulung und löblicher rhythmischer und dynamischer Disziplin. Was hinsichtlich der Intonation noch hier und da zu wünschen übrig blieb, fand dann seine Erfüllung im dritten Abonnementskonzert, als dessen Höhepunkt die „Neunte" zu gelten hat. Vermochte im zweiten Theodor Heß van der Wyk voll zu befriedigen, so leistete Gutes gelegentlich des dritten Konzerts ein Soloquartett, bestehend aus Käte Ravoth-Neugebauer, Anna Hardt, Anton Kohmann und Dr. Hermann Hintz. J. P. Dunn erfreute mit seiner Durchführung des Klavierparts zu Beethovens Chorphantasie, die neben der Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" und dem „Elegischen Gesang" das Programm vervollständigte. Sehr Verdienstvolles leistete der Philharmonische Chor namentlich auch durch seine Volkskonzerte. So fand eine tüchtige Aufführung der „Schöpfung" zweimal kurz hintereinander statt. Recht gelungen war im weiteren ein Brahms-Abend, der neben dem Horntrio in Es-dur noch die Violinsonate op. 100, A-dur (Herren Heyland, Habenicht, Hilliger), einzelne Sätze für a cappella-Chor und Sologesänge brachte (Hilde Ellger). Das sechste Abonnementskonzert des ungemein rührigen Vereins war als Kammermusik (Hamburger Bandler-Quartett) gedacht, und das siebente gestaltete John Petrie Dunn zu einem reizvollen Chopin-Abend (im Programm u. a. Sonate op. 58 h-moll, Ballade op. 23 g-moll). — Durch schwere Krisen hindurchgegangen ist der Kieler Gesangverein, der früher fast ausschließlich die Führung des hiesigen Musiklebens innehatte. Rudolf Crasselt ist nunmehr Dirigent. In dieser Saison haben auswärtige Kräfte das musikalische Zepter geführt. So dirigierte Georg Schumann ein gelungenes Bußtagskonzert (Cherubini: c-moll Requiem; Georg Schumann: „Totenklage"); unter Karl Panzners Leitung wurde Berlioz' „Fausts Verdammung", unter der Stavenhagens Glucks „Orpheus" mit gutem Erfolg aufgeführt. Von den in beiden Konzerten wirkenden Solisten ragten Klara Senius-Erler und Marta Stapelfeldt hervor. — Der Verein der Musikfreunde veranstaltete drei Abonnementskonzerte, deren erstes uns die Bekanntschaft der talentierten Elisabeth Bokemeyer vermittelte, während im zweiten der Geiger Efrem Zimbalist durch schöne, ausgeglichene Tongebung und echt künstlerischen Vortrag erfreute. Unter Dr. Schreibers kundiger Leitung bot das vortreffliche Orchester der Musikfreunde Cornelius' „Barbier"-Ouvertüre, Haydns Symphonie G-dur, Wolfs „Italienische Serenade", Schumanns „Manfred"-Ouvertüre, sowie eine Suite von Mottl (Themen aus Glucks Ballet „Don Juan", „Orpheus", „Armide" und „Iphigenie"). Ihren Höhepunkt erreichte die Orchesterleistung indes gelegentlich des dritten Abonnementskonzerts, das Max Reger, der auch als Solist auf dem Podium erschien, dirigierte. Es gab außer Wagners Meistersingervorspiel, Brahms' Dritter Symphonie und Bachs Konzert D-dur für Flöte und Streichorchester nach Regers Variationen und Fuge für großes Orchester über ein Thema von Hiller. Proben tüchtigen Könnens gab die Streichquartettvereinigung des genannten Vereins, die einen Zyklus von sechs Kammermusiken mit vorwiegend klassischen Programmen veranstaltete. Eine verdienstvolle Tätigkeit entfaltet derselbe Verein zudem in seinen Volkskonzerten, in denen u. a. bisher Werke von Haydn, Mozart, Weber, Thuille, Tschaikowsky, Schubert, Nicolai, Bach in durchweg guter, teils sogar sehr guter Ausführung dargeboten wurden (Kapellmeister Dr. Schreiber). — Um die Pflege des geistlichen a cappella-Gesanges machte sich wiederum verdient der St. Nikolaichor (Knaben im Sopran und Alt), Dirigent H. D. Först; in seinem zweiten Abonnementskonzert erfreute unser altbewährter Orgelmeister Albert Keller durch gediegene Soli. — Von auswärtigen Künstlern, die eigene Konzerte veranstalteten, seien genannt Frederic Lamond, Willy Burmester, Sigrid Arnoldson und der junge talentvolle schleswig-holsteinische, zurzeit in Berlin lebende Komponist Arnold Ebel, der übrigens kürzlich auch mit einem von hervorragender Begabung zeugenden Oratorium „Die Heimkehr" in unserer Nachbarstadt Husum erfolgreich an die Öffentlichkeit getreten ist. Willy Orthmann

KLAUSENBURG (Kolozsvár): Die schöne frühere Haupt- und jetzige Universitätsstadt Siebenbürgens, eine von Deutschen gegründete Stadt von ruhmreicher historischer Vergangenheit, besitzt leider kein sehr hoch entwickeltes

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

musikalisches Leben. Die sächsisch-deutschen Städte des schönen fruchtbaren Siebenbürgen, wie Kronstadt, Hermannstadt, stehen da mit ihren vortrefflichen Orchester- und Gesangvereinen bedeutend höher. Ihnen fällt auch die edle, aber schwere Aufgabe zu, deutsche Kunst, das deutsche Lied hier an der östlichsten Grenze des Ungartums treu zu erhalten und zu pflegen. Klausenburg besitzt ein Musikkonservatorium, ein Stadttheater, das neben dem Drama die Operette (sehr stark) und leider — seinen Kräften entsprechend — nur in bescheidenem Maße die Oper kultiviert. Es gelangen u. a. zur Aufführung „Troubadour", „Carmen", „Margarethe", „Tiefland". Die nationale ungarische Oper ist selbstverständlich vertreten; als ihr Begründer und hervorragendster Vertreter gilt Franz Erkel. Der Bayreuther Meister z. B. aber ist hier eine noch unaufgeführte Größe. Ähnlich steht es auf dem Gebiete des Konzertwesens. Neben einigen Gesangsvereinigungen, denen die Pflege des ungarischen Liedes als fast einzige Aufgabe zufällt, wäre als bedeutendste Vereinigung der „Orchester-Verein" zu nennen. Er steht unter der Leitung des Direktors des Konservatoriums Ed. Farkas, der als Pädagoge auch außerhalb der Stadt und selbst Ungarns bekannt ist, innerhalb der rot-weißgrünen Pfähle auch als Komponist (ungarischer Lieder, Quartette, Orchesterstücke usw.). Die Mitglieder sind zum größten Teile Dilettanten, die durch ungarische Militärmusiker verstärkt werden. Auch diesem Vereine, der jährlich 3—4 gutbesuchte Konzerte veranstaltet, fällt als Hauptaufgabe die Pflege der nationalen Musik zu. Doch auch die bedeutendsten ausländischen Tonsetzer werden nicht vernachlässigt; namentlich die Symphonieen Beethovens, Haydns, Mozarts, Mendelssohns finden wir sehr zahlreich auf den Programmen. Liszt und Goldmark als gebürtige Ungarn werden hoch verehrt; ab und zu begegnen wir auch Wagner. Moderne Komponisten wie Strauß, Mahler u. a. haben ihren Einzug noch nicht gehalten. Konzerte in- und ausländischer Klavier- und Violinvirtuosen, berühmter Sänger und Sängerinnen finden sehr zahlreich statt. Auch die hervorragendsten Streichquartettvereinigungen wie die Brüsseler, das Fitzner-Quartett u. a. berühren auf ihren Konzertreisen unsere Stadt und werden von der im großen und ganzen sehr musikalischen Bevölkerung mit großer Begeisterung empfangen und gefeiert. Fritz Jekel

KOBLENZ: In der verflossenen Sommersaison veranstaltete Organist Ritter wieder fünf Orgelvorträge mit Kompositionen klassischer und moderner Meister. — Im Oktober brachte die Konzertgesellschaft unter Leitung von Willem Kes im 1. Konzert die e-moll Symphonie von Tschaikowsky zu Gehör, der sich Mozarts C-dur Konzert und die brillante Burleske von Strauß, von der temperamentvollen Elly Ney gespielt, anschloß. Debussy's „Prélude à l'après-midi d'un Faune", auf Reflexion beruhend, ging trotz der mitunter bizarren Instrumentierung spurlos vorüber. Der Chor schnitt mit Brahms' „Schicksalslied" gut ab; er unterzog sich im 2. Konzert mit der „Schöpfung" noch einer vorteilhafteren, dankbareren Aufgabe. Die Solisten Emma Bellwidt, Paul Schmedes und Thomas Denys gaben dem Abend die richtige Weihe. Den Hauptanziehungspunkt des 3. Konzerts bildete der 100. Psalm von Reger; trotz des kolossalen polyphonen Aufbaues erwärmt das Werk nicht, da das unstete Modulieren und die enharmonischen Verwechselungen bei den Zuhörern am Schluß einen unbefriedigenden Eindruck hinterlassen. Carl Flesch trug das Beethovensche Violinkonzert mit seelenvollem Ton und Reinheit in der Intonation vor, Franke spielte das g-moll Orgelkonzert von Händel. Keine würdigere Vertreterin der Brünnhilde in der Schlußszene der „Götterdämmerung" konnte gefunden werden, als in Alice Guszalewicz aus Köln, die im 4. Konzert mitwirkte und mit der Oceanarie von Weber eingeleitet wurde. Der Chor beteiligte sich mit Siegmund von Hauseggers „Sonnenaufgang", das sich durch Erfindung und glänzendes Orchesterkolorit auszeichnet. Das 5. Konzert gestaltete sich zu einer Schumannfeier; die Es-dur Symphonie und der „Manfred", von Wüllner mit Pathos und Verve rezitiert, waren der Inhalt. Das letzte Konzert gab der Saison einen würdigen Abschluß mit der h-moll Messe von Bach, wofür unserem Chor eine gewaltige Aufgabe bevorstand, die er unter Kes glänzend löste. Von den Solisten trat Else Schünemann hervor, die anderen Partieen befanden sich in den Händen von Sophie Schmidt-Illing, Anton Kohmann und Julius von Raatz-Brockmann. — Außerdem fanden Volkssymphoniekonzerte mit Instrumentalsolisten statt. — Ferner veranstalteten: Denys einen Liederabend; Friedberg-Sagebiel drei Sonatenabende; Lony Epstein einen Klavierabend; der Evangelische Kirchenchor ein geistliches Konzert. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte Anna Stronck-Kappel und Maria Philippi zu einem Duettenabend, das Klingler-Quartett und den Pianisten Alfred Hoehn zur Mitwirkung an drei Abenden herangezogen. Dazwischen fanden noch kleinere Aufführungen von Männergesangvereinen und andere Solistenkonzerte statt, deren Besuch bisweilen sehr viel zu wünschen übrig ließ.

Confluens

KOPENHAGEN: Auch der Monat April hat seine Sensation gehabt: eine „Parsifal"-Aufführung in der schönen mächtigen Rathaushalle. Der „Louisenverein", eine wohltätige Stiftung unter dem Protektorat der Königin, veranstaltete diese Aufführung, die dreimal wiederholt werden konnte und also von vielen Tausenden angehört worden ist. Es handelt sich um Bruchstücke: Vorspiel und Szenen (namentlich Chöre) aus dem ersten und aus dem dritten Akt. Der Leiter des Ganzen war ein hier bisher gänzlich unbekannter junger Deutscher, Seeber von der Floe. Er zeigte sich als ein tüchtiger, umsichtsvoller Dirigent, weniger als geistreicher oder inspirierter Musiker. Parsifal sang Herr Cornelius, Amfortas Herr Höeberg, Gurnemanz Herr Fönss. — Auf dem Programm des letzten Musikvereins-Konzerts standen als Neuheiten ein Chorstück „St. Hans" von Ludolf Nielsen (durch einige Klangeffekte Aufmerksamkeit erregend) und eine Brucknersche Messe. — Der Cäcilienverein schloß

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit einer mehr braven als herzbewegenden Aufführung von Bachs h-moll Messe.

William Behrend

KRAKAU: Die neue Leitung der „Krakauer Konzerte“ (T. Trzcinski) wandelte auch in dieser Saison in den bewährten Bahnen ihrer Vorgängerin. Das größte Ereignis der Saison waren drei Konzerte des Münchener Tonkünstler-Orchesters, das außer deutschen und französischen Werken, darunter die Lisztsche Faustsymphonie (mit dem einheimischen „Lutnia“-Chor), zwei polnische Novitäten unter der trefflichen Leitung von José Lassalle spielte: „Lithauische Rhapsodie“ von M. Karłowicz und „Anhelli“ (symphonische Dichtung) von L. Rozycki. — In den Konzerten des Musikvereins (Direktion F. Nowowiejski) hörte man u. a. die Dritte Symphonie von Mahler, „Toteninsel“ von Rachmaninoff, „Drei uralte Lieder“ (symphonische Trilogie) von M. Karłowicz und Orchesterstücke von Swierzynski, Walewski und Raczynski. Besonderen Erfolg ernteten die Werke von Karłowicz und Rozycki. — Die „Brüsseler“ und die „Böhmen“ brachten u. a. für Krakau unbekannte Werke von C. Franck (Quintett mit Prof. G. Lalewicz am Klavier), Smetana, Borodin und Suk. — Von Solisten traten auf: Casals, L. Kreutzer, L. Marcel, Weingartner, Scholander, W. Miller u. a. Von polnischen Künstlern waren die Klaviervirtuosen besonders stark vertreten: Wanda Landowska, die auch altpolnische Stücke aus dem 17. Jahrhundert mit großem Erfolg spielte, A. Rubinstein, J. Sliwiński und Prof. Georg Lalewicz, der auch in Deutschland wohlbekannt ist. Dieser um das Krakauer Musikleben höchst verdiente Musiker brachte mit feinster Meisterschaft ein Klavierkonzert von Mozart, die symphonischen Variationen von C. Franck, sowie zwei wertvolle polnische Klaviernovitäten: „Balladine“ von L. Rózycki und die 1910 preisgekrönte Sonate in c-moll von K. Szymanowski. — Ferner sind noch zu nennen die Konzerte von S. Barcewicz, Frl. Davidson, S. Schwarzenstein, L. Podolski, L. Rosenblum, Frau A. Meyer, Frl. W. Hendrich, H. R. Ludwig und Frl. S. Argasińska (ausgezeichnete Liedersängerin).

Dr. Adolf Chybiński

LEMBERG: Eine Überfülle von Konzerten brachte die heurige Saison. An der Spitze stehen die 14 Abonnementskonzerte des verdienstvollen Galizischen Konzertbureaus M. Türk. Die Güte der Konzerte bezeugen die Namen der Künstler: Fritz Kreisler, Ernst Dohnányi, Jacques Thibaud, Lucille Marcel und Felix Weingartner (mit Orchester), die „Böhmen“, William Miller und Sven Scholander. — Der Galizische Musikverein brachte in den bisherigen drei Jahreskonzerten u. a. Noskowskis Symphonie „Vom Frühjahr zum Frühjahr“, Karłowicz' „Lithauische Rhapsodie“, Dvořák's Dritte Symphonie, Strauß' „Aus Italien“, Saint-Saëns' Violoncellokonzert (D. Danczowski) und Sibelius' Violinkonzert (der ausgezeichnete M. Wolfsthal). Alles unter der bewährten Leitung von M. Soltys. — Das Professorenquartett des Konservatoriums spielte Fauré's Klavierquartett c-moll, Schumanns Klavierquartett Es-dur, Beethovens Quintett op. 29 C-dur u. a. — Das Programm des Osterkonzertes des Gesangsvereins „Lutnia“ wurde unter St. Cetwiński sehr gut ausgeführt und insbesondere wäre die Solistin Klara Pfau zu loben. Aber auch die hiesigen Künstler boten ihr Bestes; wir bewunderten sowohl die Geiger: Emma Wolfsthal, Adolf Menasches, Stanislaw Barcewicz (Warschau) und Waclaw Kochański, als auch die Pianisten Josef Sliwiński, Severin Eisenberger, Godowsky, Henryk Melcer (Warschau) und Georg Lalewicz (Krakau). — Bei einem Quartettabende des Musikvereins machten wir die Bekanntschaft mit Kornelia Süßer, die eine sehr schöne, klangreiche Stimme besitzt, und der man eine erfolgreiche Zukunft prophezeien kann. Im Musikverein „Koło Muzyczne“ sprach Kornelia Parnas über das von ihr herausgegebene Chopin-Album; die betreffenden Lieder sang unsere vortreffliche Matylda Lewicka. Paderewski's Violin-Klavier-Sonate spielten Theodor Mayer und Lina Rosenbusch; Schubertsche Lieder sang mit großem Erfolge Jadwiga Lachowska.

Alfred Plohn

LUZERN: Von größeren Veranstaltungen der Wintersaison 1910/11 sind zu nennen: die Aufführung von Haydns „Schöpfung“ durch den Städtischen Konzertverein, den Männerchor Luzern und das Stadtorchester, mit Frl. Vortisch, Herrn Flury und Herrn Althaus in den Solopartieen, geleitet vom städtischen Musikdirektor Peter Faßbaender. Unter demselben Dirigenten fanden statt: ein Konzert der Liedertafel Luzern (u. a. Chöre von Brambach und Faßbaender; Klara Wirz-Wyss als Solistin), dann das Konzert des Männerchor Luzern (Kompositionen von Podbertsky, Andreae und Faßbaender; Sopransolo Frl. Kirchhofer). — Eigene Konzerte gaben der Geiger Fritz Hirt mit dem Pianisten Faßbaender, die Sängerin Mathilde v. Pfyffer und der Pianist Rudolph Ganz, die Pianistin Bertha Stocker mit der Sängerin Bossi-Sigel aus Mailand, Erika Wedekind und der Pianist Fritz Niggli, die Sängerin Emilie Klein-Achermann. — In den vier Abonnementskonzerten gelangten unter Faßbaenders Direktion zur Aufführung: die Symphonieen No. 7 von Beethoven, c-moll von Gade, Es-dur von Mozart, C-dur von Schubert und F-dur No. 3 von Brahms, sowie das F-dur Concerto grosso von Händel und die Ouvertüren „Zauberflöte“, „Schöne Melusine“ und „Oberon“. Solisten dieser Konzerte waren der Geiger Fritz Hirt (Brahms-Konzert), der Tenorist Anton Kohmann, die Koloratursängerin May Scheider und der Pianist Max von Pauer (Liszt-Konzert Es-dur).

A. Schmid

MÜNSTER i. W.: Der Musikverein gedachte im 1. Konzert Robert Schumanns 100jährigen Geburtstags mit dessen B-dur Symphonie, die eine würdige Aufführung erlebte. Alexander Petschnikoff geigte das kindlich naive G-dur-Konzert von Haydn und eine wertvolle Romanze von Sinding. Im 2. Konzert offenbarte sich Hilde Ellger als eine Sängerin von reifem Können. Mit Innerlichkeit spielte Willy Eickemeyer das Klavierkonzert in d-moll von Brahms. Gernsheims Tondichtung „Zu einem Drama“ ist eine respektable Arbeit, doch hinterließ sie keinen besonderen Eindruck. Die Goetzsche

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

F-dur Symphonie op. 9 war sorgfältig vorbereitet. Das Triester Streichquartett brachte im 3. Konzert Werke von Haydn, Debussy und Beethoven in plastischer Ausarbeitung. Zum Cäcilienfest wurde am ersten Täge Händels „Messias" mit Sophie Schmidt-Illing, Iduna Walter-Choinanus, Richard Fischer und Julius von Raatz-Brockmann aufgeführt. Die Solistinnen standen nicht auf gleicher künstlerischer Höhe wie die Herren. Am zweiten Tag hörten wir den „Lobgesang" von A. Schütze, ein Werk, dem viele schöne Momente eigen sind, das aber eine Überarbeitung und Kürzung noch vertragen kann. Eine leuchtende Probe seines Könnens gab Wilhelm Nießen in der e-moll Symphonie von Brahms. Frau Chop-Groenevelt spielte Grieg's Klavierkonzert in feinsinniger Auffassung. Die Chorleistungen befriedigten an beiden Tagen sehr, während es im Orchester, besonders beim „Messias", an einer scharfen Feile fehlte. Als tüchtige Geigerin offenbarte sich im 4. Konzert Edith von Voigtlaender. Kuno Stierlin's symphonische Tondichtung „Die Todesfahrt" zeigt zwar große Begabung des Autors, entbehrt jedoch noch der nötigen Reife. Das Russische Trio machte uns mit einem Werk von Arensky bekannt. Die Leistungen waren vollkommen. Wenig liebevoll wurde im folgenden Konzert die Siebente Symphonie Beethovens behandelt. Fr. Grützmacher spielte das Cellokonzert von Dvořák recht geschmackvoll. Am letzten Abend war Max Reger anwesend. Er spielte mit Nießen seine Introduktion, Passacaglia und Fuge op. 96. Neben dem Chorwerk „Die Nonnen", dessen Leitung Nießen übernommen, dirigierte Reger seine Variationen op. 100. Nießen führte zu seinem Benefizkonzert das Requiem von Sgambati auf.

Ernst Brüggemann

NEUSTRELITZ: Unter den Konzertveranstaltungen des verflossenen Winters steht die Uraufführung von Albert Thierfelders neuem Konzertdrama „Horand und Hilde" durch die Singakademie (Musikdirektor Hauptmann) an erster Stelle. Der durch seine früheren Vertonungen Rudolf Baumbachscher Dichtungen bestens bekannte Rostocker Universitätsmusikdirektor hat auch diese Dichtung seines Landsmanns textlich frei umgestaltet und dramatisch konzentriert. Er zeigt sich auch hier in dem für Chor, Soli und Orchester geschriebenen Werk, das auf einen modern-romantischen Grundton gestimmt ist, als gründlichen Beherrscher des Kontrapunkts; sein Melos ist edelvornehm und frisch in der Erfindung. Die Soli zeichnen sich durch Sanglichkeit aus, Chöre und Orchester sind zum Teil koloristisch sehr geschickt verwertet. Die Aufführung des Werkes war — abgesehen von den Solisten — gut. — Der Tonkünstlerverein sah als seine Gäste an seinen vier Vortragsabenden die Geiger Gustav Havemann und Alfred Wittenberg, den Cellisten Dr. Jakob Sakom, die Pianistinnen Hedwig Spielberg und Felicia Dietrich, die Sängerinnen Helene Fabricius und Hilde Ellger, sowie den Baritonisten Arthur van Eweyk. — Eigene Solistenkonzerte veranstalteten Sigrid Arnoldson und Prof. Georg Adler (Klavier), sowie Grete Parbs im Verein mit Moritz Mayer-Mahr (Klavier). — In den beiden Konzerten des Schloßkirchenchors wirkten solistisch Domorganist Bernhard Irrgang (Berlin) und Kreisschulinspektor Dr. Kobelt (Stendal) mit, die einheimische Konzertsängerin Hedwig Schulz (Alt), Monika Kootz-Stettin (Sopran) und Luise Vogel-Stettin (Alt), sowie die Geigerin Dora Kolbe-Berlin.

Dr. Ernst Becker

NORDHAUSEN a. H.: Im vergangenen Winter veranstalteten die hiesige Stadtkapelle unter der künstlerischen Leitung ihres Kapellmeisters Gustav Müller und der Konzertverein eine Reihe hervorragender Konzerte. Zum ersten Male brachte unsere Stadtkapelle Schumanns Ouvertüre zu Genoveva, Mozarts Symphonie No. 38 D-dur, Mozarts Balletmusik aus der Pantomime „Les petits riens" und von Sinigaglia die Ouvertüre zu Goldoni's Lustspiel „Le Baruffe Chiozotte" mit bestem Gelingen zu Gehör. Händel war mit dem Concerto grosso d-moll für Streichorchester, Gluck mit den vier Sätzen aus dem Ballet „Don Juan", Haydn mit der Symphonie No. 13 G-dur, Beethoven mit den Ouvertüren Leonore I und III und der Symphonie No. I würdig vertreten. Von neueren Meistern hörten wir neben Schumanns „Frühlings-Symphonie" und Wagners „Faust"-Ouvertüre nebst Stücken aus dem „Fliegenden Holländer", „Rheingold", „Meistersinger", „Tannhäuser" von Bruch das Vorspiel zur Oper „Die Loreley", von Bizet „Roma", von Weingartner die Serenade für Streichorchester. Ferner waren Weber, Dvořák und Goldmark auf dem Programm vertreten. Schon diese kurze Übersicht zeigt, welche Summe von Arbeit, welches Maß von künstlerischer Kraft von unserer Kapelle unter ihrer gediegenen Leitung aufgewendet worden ist. Solisten: Sascha Brauer fand mit seinen Darbietungen am Klavier Anerkennung. Zur Laute sang Elsa Gregory (von Ida Klepzig begleitet). Marie Meinel spielte mit großer Beherrschung ihres seelenvollen Instrumentes das Violinkonzert g-moll von Bruch, desgleichen Emmy Brenner das Violinkonzert h-moll von Saint-Saëns. Kammersänger A. Fischer-Sondershausen sang mit seinem prachtvollen Bariton Teile aus Wagnerschen Opern. Frau Müller-Baldus entzückte mit Liedern von Schumann, d'Albert, Brahms, Raabe und Strauß (von Frl. Cl. Adolph feinsinnig begleitet). Lola Artôt de Padilla sang nebst einigen Liedern die Arie aus der „Hochzeit des Figaro": „Endlich naht sich" mit zwar nicht großem aber wundervollem Tone. Edouard Risler gab hervorragend das Es-dur Konzert von Beethoven wieder und spielte mit klingendem Wohllaut „Lieder ohne Worte" von Mendelssohn. Das Russische Trio brachte das Klaviertrio B-dur op. 27 von Beethoven zu glänzender Aufführung und neben Händels Passacaglia (für Violine und Cello) Tschaikowsky's Klaviertrio h-moll op. 50. Mit einem herrlichen Liederstrauß, den Julia Culp darbot, fanden die Konzerte in diesem Winter ihren glänzenden Abschluß. — Außerhalb des Rahmens sonstiger Konzertveranstaltung sammelten Erika Wedekind und Prof. Lutter nebst Frau eine zahlreiche Zuhörerschaft um sich. Der Frühsche Gesangverein sang unter Ed. Lindenhaus' künstlerischer Leitung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

drei große Chorwerke (Bach, Bruckner, Verdi). An einem Schumannabend gedachten wir mit Wort und Ton des großen Meisters (Klavierquartett und Klavierstücke, von Frl. Stahlschmidt und Frl. Klepzig mit feinem Empfinden dargeboten). Dr. Neitzel endlich führte uns in Strauß' „Salome", „Elektra" und „Till Eulenspiegel" ein.

Friedrich Gewalt

OSNABRÜCK: Der Musikverein, der in Karl Hasse einen höchst talentierten und strebsamen jungen Dirigenten gewonnen hat, bot wiederum fünf bedeutende größere Konzerte und zwei Kammermusikaufführungen von besonderem Reiz. Im 1. Konzert führte sich Karl Hasse durch Schumanns „Manfred"-Ouvertüre und Beethovens c-moll-Symphonie als sehr geschickter und sicherer Orchesterdirigent ein. Vom Vereinschor wurde Brahms' „Schicksalslied" vorgetragen. Meta Geyer-Dierich sang mit ihrer sympathischen Stimme Lieder von Schumann und Brahms. Das 2. Konzert brachte Händels „Samson" in schöner Vorführung, bei der die Damen Schütz und Leydhecker und besonders die Herren H. Nietan und A. Kase viel zum schönen Gelingen beitrugen. Beethoven und Reger boten uns ihre Gaben im 3. Konzert. Nach der Ouvertüre zu „König Stephan" spielte Anna Hegner Beethovens Violinkonzert mit Anmut und viel Temperament, sowie eine Sonate von Reger für Violine allein. Sehr viel Beifall fand auch die Regersche Serenade für zwei Streichorchester, Hörner, Harfe und Pauke op. 95. Sehr gemischt war das Programm des 4. Konzerts. Als Orchesterwerke hörten wir Brahms' Zweite Symphonie und Smetanas symphonische Dichtung „Aus Böhmens Hain und Flur". Alfred Kase sang mit seinem herrlichen Baß die „Drei Gesänge des Epimetheus" von A. Mendelssohn und „Dietrichs Erzählung" aus dem „Armen Heinrich" von Pfitzner. Der Chor glänzte durch den Vortrag von Wolfs „Feuerreiter", so daß der starke Beifall eine sofortige Wiederholung veranlaßte. Das letzte Konzert bot einen imponierenden Schlußakkord mit Bachs herrlicher Kantate: „Ich hatte viel Bekümmernis" und mit Beethovens Neunter Symphonie; bei dem Schlußchor hätten wir dem Vereinschor doppelte Stärke gewünscht. Von den Solisten traten glänzend hervor Frau Wirz-Wyß und Hr. Everts. — Beim ersten Kammermusik-Abend erfreute uns wiederum das Brüsseler Quartett durch den glänzenden Vortrag der Quartette von Mozart No. 17 C-dur, f-moll von Beethoven op. 95 und Es-dur von Dvorak op. 51, während am zweiten Abend das Gürzenich-Quartett hier zum erstenmal auftrat und sich durch den vollendeten Vortrag der Streichquartette von Schubert (d-moll) und Beethoven (e-moll op. 59), sowie des Klavierquartetts g-moll von Mozart (mit K. Hasse am Klavier) als ein Ensemble von überragend künstlerischem Werte zeigte.

Heinrich Hoffmeister

PFORZHEIM: Die Führung hatte wieder der Musikverein mit seinen acht durchweg bedeutenden Konzerten. Theodor Röhmeyer betätigte sich dabei als brillanter Kammermusikspieler und Begleiter mit großem Erfolge. Gesanglich danken wir Thomas Denys, Louise Debogis, Julia Culp, Maria Philippi, Mientje van Lammen das Beste. Gut aufgenommen waren als Geiger Karl Flesch — trotz seines zerfahrenen Programms —, das Ehepaar Schultze-Prisca und Anna Hegner, die namentlich mit der Weismannschen Sonate in F eine famose Leistung schuf. Der Cellist Jean Gérardy spielte ein feines, nur etwas zu langes Programm, mit der Rubinstein-Sonate op. 18 an der Spitze. Max v. Pauer wurde sehr gefeiert für die glanzvolle Auslegung, in der er Schumann, Liszt, Brahms (Sonate op. 5) zu geben wußte. Von zwei Orchesterkonzerten bestritten das erste die Karlsruher Hofkapelle unter Alfred Lorentz (Beethovens Vierte und Strauß' „Don Juan" flankiert von der 3. Leonoren-Ouvertüre und dem Meistersinger-Vorspiel), das zweite die Münchener Tonkünstler unter Lassalles Führung (Bruckners Romantische, Kistlers Faustvorspiel zum IV. Akt, Dukas' „Zauberlehrling", Berlioz' Carnaval romain). Die Kammermusik vertrat das lebhaft gefeierte Rosé-Quartett (Beethoven Streichquartett op. 127, Mozart K. V. 465, R. Strauß' Klavierquartett op. 13). — Die Kammermusik wurde außerdem vorteilhaft vertreten in den vier stark besuchten, künstlerisch sehr ergiebigen Matineen Theodor Röhmeyers, denen das Brüder Post-Quartett die musikalische Signatur verlieh. Als Novum hörte ich dort zwei Sätze aus dem Streichquartett in F von A. E. Gerspacher, die um ihrer hohen Schönheiten willen sehr beifällig aufgenommen wurden. Außer der sehr stimmbegabten Altistin Emma Haußer sang noch Lucie Ruck-Janzer, die uns über eine Liederreihe von Clara Röhmeyer aufrichtige Freude empfinden ließ. Albert Fauth veranstaltete mit Carl Wendling und Richard Seitz (Cello) zwei Trioabende; im ersten hörten wir u. a. das vielumstrittene op. 1 des jungen Korngold. Alice Stahl und Egon Söhnlin bestritten den gesanglichen Teil. — Im Instrumentalverein feierte A. W. Baal sein 30jähriges Dirigentenjubiläum. Als Hauptwerk kam Beethovens Fünfte. Der Kammermusik-Abend dieses Vereins brachte neben einer würdigen Wiedergabe des Schumannschen Klavierquartetts op. 47 Klaviervorträge des ausgezeichneten jungen Pianisten Ludwig Kühn, der bei anderer Gelegenheit auch mit der brillanten Wiedergabe von Mendelssohns g-moll Konzert Ehre einlegte. — Im Männergesangverein brachte Albert Fauth eine gelungene Aufführung der Matthäuspassion heraus. Unter den Solisten (Sophie Schmidt-Illing, Meta Diestel, George A. Walter, Egon Söhnlin, Ludwig Feuerlein) enttäuschte der letztere. Die übrigen boten gute Leistungen, allen voran Walter in der Tenorpartie. Das Orchester (Karlsruher Hofkapelle) befriedigte nur sehr unvollkommen, auch die aufgestellte Orgel war klanglich unzulänglich. — Beifällig aufgenommen wurde die Uraufführung des Märchenspieles „Der Mann ohne Herz" von Albert Fauth. — Fritz Haas sang schön und warmbeseelt den Müllerzyklus. — Hans Tänzler fiel als Konzertsänger sehr ab. — Der Stadtkirchenchor (A. Epp) bereitet eine Aufführung der „Jahreszeiten" vor.

Ernst Götze

PLAUEN i. V.: Weit günstiger als die Oper schnitten unsere Konzert-Vereinigungen ab. Im 200. Konzert des mitgliederreichen Wagner-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vereins brachte Malata mit der Chemnitzer Kapelle Wagners C-dur Symphonie zur Aufführung; als Solist war Knote gewonnen. Julia Culp gab einen begeistert aufgenommenen Liederabend. Im 202. Konzert bot Max Schillings mit Felix Berber und dem Winderstein-Orchester unter anderen eigenen Kompositionen sein fesselndes Violinkonzert op. 25 (a-moll). Prof. Winderstein hatte sich mit seiner Kapelle durch Charpentier's „Impressions d'Italie" und Grieg's „Lyrische Suite" in einem früheren Wagner-Vereinskonzert gut eingeführt. Das Brüsseler Streichquartett, Max Pauer, Marie Keldörfer wirkten im Rahmen desselben Vereins. — Im Konzert-Verein bot das Städtische Orchester unter Max Werners Leitung Draesekes „Symphonia tragica" und mehrere Neuheiten, u. a. Volbachs Symphonie h-moll op. 33, Bantock's „Pierrot of the Minute", Woyrsch's „Böcklinphantasieen", Ludwigs „Elga"-Ouvertüre (Uraufführung) und Reifners „Frühling". Solistisch wirkten hier u. a.: Soomer, von Bary, Frau Cahnbley-Hinken, Frau Mikorey, Cella della Vrancea (Klavier). — Musikdirektor Riedel bot im Lehrer-Gesangverein Draesekes schwierigen „Columbus", im Musik-Verein Brahms' „Deutsches Requiem". Curt M. Franke

RIGA: Das Hauptereignis der nunmehr dem Ende sich zuneigenden Konzertsaison war die Gründung des Rigaer Symphonieorchesters durch Georg Schnéevoigt. Es besteht aus etwa 60 trefflichen Künstlern, unter denen sich eine große Anzahl von ausgezeichneten Solisten befinden. Ein vollbesetzter Streicherchor, vorzügliche Vertreter von Holz- und Blechblasinstrumenten bilden ein Orchesterensemble, das den besten an die Seite gestellt werden darf. Aus der Fülle des Gebotenen sind zunächst die unter Leitung Schnéevoigts stehenden sechzehn Abonnementskonzerte hervorzuheben, die eine beträchtliche Anzahl hervorragendster Solokräfte ins Treffen führten: Ellen Gulbranson, Frau Sundgren-Schnéevoigt, die Damen Carreras und Mysz-Gmeiner, Leopold Auer, Fritz Kreisler, Leon Lafitte u. a. Kompositionsabende gaben Glazounoff und Sibelius, des weiteren haben Elite- und populäre Konzerte unter Leitung verschiedener Gastdirigenten in beträchtlicher Menge stattgefunden. Genug, es war ein Winter an Orchesterkonzertbegebenheiten, wie Riga nie zuvor verzeichnen konnte. Die Klassiker sowohl wie die Modernen — unter ihnen die Neuesten der Neuen — wurden in weitgehendem Maße gepflegt, und man hat dem temperamentvollen, ebenso energischen als impulsiv empfindenden Dirigenten, der den belebenden Mittelpunkt des Ganzen bildete, viel Anregung und Genuß zu danken.

Carl Waack

ROSTOCK: Eine sehr bedeutende Leistung war die Aufführung der „Matthäuspassion" durch Musikdirektor Schulz (Christus: Hjalmar Arlberg, Evangelist: Richard Fischer). Die Chöre sangen vortrefflich, die künstlerische Wirkung der in der schönen alten Jakobikirche veranstalteten Aufführung war groß und tief. Den 13. Februar feierte Schulz mit einem Konzert zugunsten der Bayreuther Stipendienstiftung unter Mitwirkung von Anna Schabbel-Zoder (Dresden), die Brünnhildes Schlußgesang aus der „Götterdämmerung" und, für Rostock als Neuheit, die „Glockenlieder" von Schillings sang. Auch einen populären Wagner-Liszt-Abend gab Schulz. Die Singakademie brachte den „Messias" von Händel und Vorträge des Nordischen Vokaltrios (Frau Koch-Schirmer und Frl. Brunhilde und Sophie Koch). Frl. Friede aus Schwerin sang in einem Kirchenkonzert geistliche Lieder mit der ihr eigenen vollendet schönen und beseelten Vortragskunst. Elisabeth Hartmann, die Altistin aus Schwerin, die im „Tristan" die Brangäne übernommen hatte, gab einen zweiten Liederabend (Wagner, Liszt, Strauß), der die hervorragende Begabung der Sängerin ins beste Licht setzte. Im Konzertverein trug Elisabeth Ohlhoff (Berlin) Lieder von Schumann, Brahms, Hugo Wolf vor und erwies sich als eine durch Stimme und Vortrag gleich ausgezeichnete Sängerin. Die hier oft gehörte und sehr beliebte Hamburger Sängerin Frau Neugebauer-Ravoth sang Beethovens „Ah! perfido"-Arie und Lieder von Weismann und Reger. Als Pianisten erschienen E. Risler und S. Eisenberger. Besondere Teilnahme für Rostock hatte der von Dilettanten veranstaltete Liederabend, an dem nur Kompositionen von Ludwig Hinzpeter, einem begabten, hier ansässigen Komponisten, vorgetragen und beifällig aufgenommen wurden. Endlich ist die Aufführung des „Hexenlied" von Schillings zu erwähnen, das Erich Schmalor mit Orchesterbegleitung stimmungsvoll und musikalisch feinsinnig vortrug. — Ein Kammermusik-Abend von Heinrich Schulz, an dem Quartette von Haydn und Brahms gespielt wurden, brachte Quartettinstrumente von Otto Schünemann, dem früheren Direktor der Schweriner Geigenmacherschule, zu Gehör. Die Instrumente zeichneten sich durch hervorragend schönen Klang aus. Man bedauert, daß die Schweriner Geigenmacherschule, seitdem sich Schünemann nach Warin zurückgezogen hat, eingegangen ist, obwohl sie so hervorragende Leistungen im Bau von Quartettinstrumenten aufzuweisen hat.

Prof. Dr. Wolfgang Golther

TEPLITZ-SCHÖNAU: Unsere Philharmonischen Konzerte (Leitung: Johannes Reichert) hielten sich in ihrer Vornehmheit und Bedeutung auch heuer auf der Höhe der früheren Jahre. Im 1. Konzert gelangten zur Aufführung an Orchesterwerken Brahms' Zweite Symphonie und von Nicodé „Die Jagd nach dem Glücke". Max Pauer spielte mit feiner Stilbetonung das g-moll Konzert von Mendelssohn, außerdem kleinere Stücke von Schumann, Liszt und Bernhard Köhler. Im 2. Konzert sang Lula Mysz-Gmeiner eine Anzahl Lieder zum höchsten Genusse der Hörer. Das Orchester spielte (hier zum ersten Male) Bruckners Sechste Symphonie, der Reichert eine vorzügliche Interpretation mit dem Taktstock angedeihen ließ; er hat durch vorzügliche mündliche Erläuterung ein Übriges noch zum Verständnis beigetragen. Im 3. Konzert spielten die Geschwister Harrison. Mit Brahms' Doppelkonzert für Violine und Cello errangen sie einen beispiellosen künstlerischen Erfolg. Reichert führte Mozarts Jupitersymphonie und eine eigene Komposition, „Eine Nachtmusik" (vier Sätze, Uraufführung) auf, letztere ein Werk

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von überquellender Musikfreude und von hohem Musikernst erfüllt. Am 4. Abend hörten wir den rasch berühmt gewordenen Sänger Franz Steiner, im 5. Konzert den jungen Geiger Arrigo Serato, der uns einen Mozart zu hören gab (Konzert in Es-dur K. V. 268), worin Schönheit mit dem Adel gleichen Schritt hielt. Im 6. Konzert sang Elena Gerhardt für die plötzlich erkrankte Lucille Marcel. Ihr Auftreten wurde unseren Konzerten zu einem großartigen Finale. An Orchesterwerken heben wir noch hervor: Berlioz' „Phantastische", Strauß' glänzend gespielten „Don Juan" und Wilhelm Maukes Tondichtung „Einsamkeit"; endlich Beethovens Achte und Vinzenz Reifners „Bremer Stadtmusikanten", ein Stück, prägnant in der Gedankenführung, hervorragend in der Harmonie und originell in den Klangeffekten. Für den Kammermusikabend war das Rosé-Quartett gewonnen. Es spielte meisterlich Brahms' op. 51 No. 1, Max Regers op. 109 und Beethovens op. 18 No. 3. — In einem Separatkonzerte von Bronislaw Huberman (u. a. a-moll Konzert von Goldmark) gab es Anlaß zu leidenschaftlichem Enthusiasmus. — Johannes Reichert brachte allwöchentlich in sog. „Populären Konzerten" die schönsten Stücke der guten Musikliteratur in geschmackvoller Reihenfolge zu Gehör; jede vierte Woche reihte sich ein Symphoniekonzert an. Wir dürfen unseren Saisonbericht nicht schließen, ohne des Patrons unseres Musikwesens, des Regierungsrats Dr. Stradal, in Dankbarkeit gedacht zu haben. Auf ihn leiten alle ernsten Musikbestrebungen in unserer Stadt zurück. Anton Klima

VERDEN (Aller): Die sorgsame Pflege der Kammermusik seitens des Vereins für Kunst und Wissenschaft hat in unserer kleinen Mittelstadt die schönsten Früchte gezeitigt: steht ein Kammermusik-Abend in Aussicht, vermag der Saal die Zahl der Zuhörer kaum zu fassen. Ein gutes Resultat musikalischer Erziehung! Das vortreffliche Streichquartett der Bremer Philharmoniker brachte neben Beethoven und Mozart auch Dvořák und fand sich mit dessen Eigenart vorzüglich ab. Der Lieder- und Duettenabend von Roland Hell und Frieda Hell-Achilles zeugte von künstlerischem Ernst und sorgfältiger Stimmschulung. Rudolf Birgfeld war ihnen ein sorgsamer Begleiter. Waldemar Lütschg wurde nach sechsjähriger Abwesenheit stürmisch begrüßt. Beethovens Appassionata habe ich noch nie in einer so schlicht-erhabenen Auslegung gehört. Auch als Lisztspieler gehört er in die erste Reihe. — Der Oratorienverein sang unter der Leitung des Unterzeichneten die Chöre „Laudate dominum" und „Kyrie eleison" von Mozart, den 100. Psalm von Carl Thiel und einen Teil des „Paulus" im Dom. Der zahlreiche Besuch der Oratorien-Aufführungen, auch aus der weiteren Umgegend, ermutigt den Verein zu ernstem Weiterstreben. In einem weiteren Konzert bot er eine beifällig aufgenommene Aufführung des Märchens „Dornröschen" von Karl v. Perfall. — Die fast unentgeltlich dargebotene Weihnachtsmusik des Domchors vereinigte gegen 2000 Personen im Dom, ein Beweis von der dankbaren und ernsten Mission guter Kirchenchöre. Ernst Dieckmann

WORMS: Die Liedertafel bot ihr Bestes in dem deutschen Requiem von Brahms; Kiebitz verstand es, die zahlreichen Schätze dieses wundervollen Werkes zu heben, die Chöre zeigten straffe Energie, sicheren Einsatz und bei den Fugen genügenden Schwung, die Soli waren mit Frau Batz-Kalender (Köln) und Guggenheim (Worms) besetzt. In einem Solistenkonzerte der Liedertafel lernte man als homo novus den Geiger Dr. Wolfgang Bülau kennen; Reinheit in der Tongebung, vornehmer Vortrag, der namentlich bei Bach und Brahms am Platze ist, machen Bülau zu einer sympathischen Erscheinung. In demselben Konzert zeigte Anna Heyter (Worms), daß sie zwar keine sehr große Stimme, dagegen aber gute Schule, musikalische Sicherheit und genügende Modulationsfähigkeit hat. — Die Wormser Kammermusikvereinigung (Kiebitz: Klavier, Caspar: Violine, Leucht: Cello) entwickelt sich immer mehr; die Herren besitzen technische Vollendung, Stilgefühl und bleiben der geistigen Ausschöpfung der Werke nichts schuldig. In ihrem 1. Konzert, in dem sie neben Schuberts op. 99 Mendelssohns d-moll Trio brachten, hatte die Sängerin Else Liebenau-Kettling ein geschmackvolles Liederprogramm zusammengestellt. Das Ereignis des 2. Konzerts war Erich Korngolds Klaviertrio op. 1. Der 13jährige Knabe zeigt eine Kühnheit der Harmonie, eine Freiheit des Rhythmus und eine Stärke in der Variierung verhältnismäßig weniger Motive, die ihn nicht nur technisch, sondern auch geistig hervorragend begabt erscheinen lassen; eine gewisse köstliche jugendliche Ungeniertheit beweist noch stärker die überaus lebendige Gestaltungskraft des Komponisten. Unter Zuziehung von Linke-Mannheim (Violine) und Fritsch-Mannheim (Viola) brachte das letzte Konzert der Vereinigung Mozarts C-dur Quartett, Beethovens op. 74 (Harfenquartett) und Dvořák's Es-dur Quartett. — Der Philharmonische Verein pflegt unter Prof. Diehls Leitung hauptsächlich klassische Musik; im 1. Konzert wurde Beethovens „Fünfte" recht wacker und mit Hingebung gespielt, Julia Koch (Offenbach) bewies in Mendelssohns g-moll Klavierkonzert, daß sie einen für Tempo und Phrasierung gut ausgebildeten Sinn hat. Das 2. Vereinskonzert war Mozart gewidmet. Luise Metzler-Worms sang mit nicht umfangreicher, aber angenehmer Stimme und guter Phrasierung eine Reihe Mozartlieder. Bei den Solistenabenden des Vereins erfreuten Otto Voß als gediegener, ernster Chopinspieler, Agnes Leydhecker als Sängerin von Temperament und Leucht (Worms) als feinfühliger, durch und durch musikalischer Cellist. — In einem Konzert des Evangelischen Kirchengesangvereins wurde unter Hohmeyer das Oratorium „Luther in Worms" von Meinardus aufgeführt; am besten wirkten die Chöre. — Ferner hörten wir Lamond (Beethoven-Abend) und Willy Burmester. — Zwar gab es auch in diesem Jahr kein Volkskonzert, doch veranstaltete die Wormser Kammermusikvereinigung wenigstens ein Konzert im städtischen Krankenhause.
Dr. Max Strauß

ZITTAU i. S.: Erfreulicherweise machte sich auch in der nun verflossenen Konzertfolge

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein planvolleres Gestalten geltend. Infolge des gemeinsamen Wirkens des Konzertvereins und des Gesangvereins Orpheus kam ein vielseitiges Ganzes von in sich geschlossenen Abenden zustande. Der Kammermusik-Abend, in dem Ernst v. Schuch (Dresden) an der Spitze von elf seiner Getreuen die wundervolle Kammersymphonie von Wolf-Ferrari dirigierte, war ein Genuß ersten Ranges. Wir hörten an diesem Abend noch das interessante Sextett für Klavier und Blasinstrumente (B-dur op. 6) von L. Thuille, das eine entzückende Gavotte enthält, sowie das Andante mit Variationen aus Schuberts d-moll Quartett. An einem Solisten-Abend lernten wir Efrem Zimbalist kennen, der außer einer Griegschen Sonate mehrere reizvolle Kleinigkeiten geigte, an deren Stelle wir lieber etwas Bedeutsameres gehört hätten. — Ein Chor- und Orchester-Abend brachte „Das neue Leben" von Wolf-Ferrari, im ganzen eine wohlgelungene Aufführung (Bariton: F. Steiner), die jedoch in der Ausarbeitung der zarten (insbesondere der rein orchestralen) Stellen des öfteren noch nicht genügen konnte. In einem Quartett-Abend hörten wir das Triester Streichquartett, das Boccherini (c-moll), Beethoven (F-dur op. 59 No. 1) und Debussy (g-moll op. 10) vortrug. F. Lamond spielte herrlich Beethoven. Das letzte Konzert brachte „Fausts Verklärung" von Schumann, sowie Beethovens „Neunte", die man als die hier erreichbare Höchstleistung bezeichnen muß, und die ihrem Leiter P. Stöbe zu hohem Verdienste gereichte. Von den Solisten Eva Leßmann, Maria Seret van Eyken, v. Fossard und Hjalmar Arlberg erntete besonders der letztere reichen Beifall. — In den drei Graun-Konzerten hörten wir zunächst das Rosé-Quartett (Haydn op. 33 No. 3, Beethoven op. 18 No. 3, Schumann op. 41 No. 3), sodann Elena Gerhardt, von deren wenig gewähltem Programm nicht jeder befriedigt gewesen sein dürfte. Im letzten Konzert sangen Dr. Felix v. Kraus und Adrienne v. Kraus-Osborne. —u—

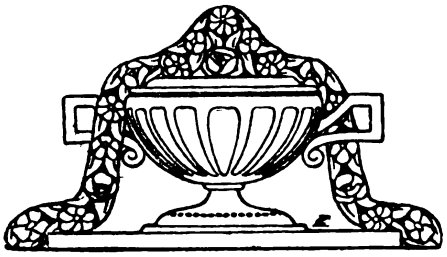
ZWICKAU: Der Musikverein (Wilhelm Schmidt) begann mit einer würdigen Ergänzung des großen Schumannfestes nach der Seite intimer Schumannscher Hausmusik: Klaviersoli (Frieda Hellriegel), Violinsonate A (Schmidt, Hellriegel), umrahmt von der Genoveva-Ouvertüre und der Symphonie C. In Liedervorträgen huldigten unserem großen Zwickauer Sohne Ilona Durigo und Alfred Kase, wobei dieser in echt Schumannschem Geiste auch für neuzeitliche Komponisten erfolgreich eintrat: Gretscher, v. Hausegger, Eugen Lindner, Kaun. Reiche Ehren holten sich in einem Wagner-Abend Solist (Alfred von Bary) wie Orchester, das auch sonst sich auf erfreulicher Höhe zeigte, z. B. bei Beethovens Pastorale, Brahms' Symphonie F, beim Vorspiele zu „Le déluge" von Saint-Saëns, in der symphonischen Dichtung „Julinacht" von Riemenschneider und in der wertvollen Symphonie e von Rachmaninow. Das Heß-Quartett (Berlin) führte bei uns Debussy mit seinem mindestens interessanten Streichquartett g-moll ein — flankiert von Brahms' a-moll und Beethovens G-dur op. 18 No. 2. Diese und Beethovens Septett (Schmidt und Mitglieder seiner Kapelle) söhnten die Debussygegner wieder aus. Einen glänzenden Abschluß fanden die Musikvereinskonzerte mit der prächtigen Elsie Playfair in Tschaikowsky's Violinkonzert und Saint-Saëns' Introduktion und Rondo capriccioso. — Die Konzerte der Stadtkapelle (Schmidt) legen das Schwergewicht auf die Orchesterdarbietungen: Ouvertüre zu „Le Baruffe Chiozotte" von Sinigaglia, Romanze C von Sibelius, die mehr Masse als Gehalt zeigende Symphonie von Kalinnikow, die tränenreiche Pathétique Tschaikowsky's, die echt musikalische „Neue Welt" Dvořák's und am Schlusse zugleich als Gipfel Beethoven mit der Eroica. In diesen Konzerten erspielten sich Erfolge Ella Rafelson (Liszts Klavierkonzert A), Änny Hindermann (Arie aus Bruchs Odysseus, Lieder von Wolf und Brahms), Frieda Cramer (Violinkonzert No. 2 von Wieniawski) und Julius Klengel (Volkmanns Cellokonzert a). — Die strebsame Philharmonie (Adolf Büttner-Tartier) brachte gleichfalls fesselnde Programme: Beethovens und Brahms' Symphonie f, die herbe „Gudrun"-Ouvertüre Draesekes, Smetana's „Moldau", Grieg's gut klingende symphonischen Tänze, Tschaikowsky's Symphonie f-moll und Strauß' kalt lassende symphonische Phantasie „Aus Italien". Der Vorwurf der Sprechtondichtung „Das große Narrenspiel" von F. E. Köhler-Haußen mit der Musik von Paul Colberg, wieder ein Beitrag zum Streite über die Grenzen der Künste, ist zu phantastisch geschaut; das Werk bringt sich dadurch um einen guten Teil seiner Wirkung. Viel Beifall fanden in diesen Konzerten Elsa Flith mit Schuberts Allmacht, mit Straußschen und Wolfschen Liedern, Henri Petri mit Beethovens Violinkonzert, Otto Weinreich mit Liszts Petrarca-Sonett und der Franziskuslegende, während er sich mit Schulz-Beuthens symphonischem Konzert C eine undankbare Aufgabe gestellt hatte. — Die Konzerte des Lehrergesang- und des A cappella-Vereins (beide unter Reinhard Vollhardt) erfreuten sich wieder schöner künstlerischer Erfolge in Neumanns „Feuerreiter", Ludwigs „Frühlingsnacht", in Liszts „heiliger Elisabeth" (Käthe Neugebauer-Ravoth, Erna Bugge, Dr. Brause), obwohl sie zu altern beginnt und die mitwirkenden Sänger deshalb nicht restlos in ihrem Banne hielt, in Chorballaden von Meyer, Senn, Göpfart. Solistisch wirkten außerdem mit: Petschnikoff (Bachs Chaconne, Sindings Sonate im alten Stile) und Franziska Bender-Schäfer (Balladen von Schubert, Schumann, Liszt, Lassen). — Eine wohlgelungene Aufführung bot der Marienkirchenchor (Vollhardt) mit Brahms' deutschem Requiem (Sophie Krempe, Max Rothenbücher). — Musikalisch hochbedeutend waren wieder die Orgelvorträge Gerhardts in der Marienkirche (Seb. und Friedemann Bach, Rob. Schumann, Bossi, Gerhardt, Joseph Haas, Karg-Elert, von Mojsisovicz, Reger). — Einen durchschlagenden Erfolg erzielte das Fitzner-Quartett mit Mozart, Beethoven und Brahms. — Daß Zwickau kein Boden für selbständige Künstlerkonzerte ist, mußten der treffliche Rains, Reinhold u. a. erfahren.

Dr. W. Berthold

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Ein wichtiges Kapitel kunstgeschichtlicher Untersuchung ergäbe das Thema: Der Engel in der bildenden Kunst. In mehrfachen Abbildungen waren auch wir bestrebt, aus diesem Gebiet der Malerei unsererseits beizusteuern; wir möchten heute damit fortfahren, indem wir in geschlossener Form die berühmtesten Engelsgestalten vorführen, die uns aus der Blütezeit der italienischen Frührenaissance erhalten geblieben sind. Es sind dies die Musizierenden Engel von Fra Angelico. Sie finden sich neben mehreren anderen Engelsgestalten auf dem Rahmen des großen Madonnen-Altars der Wollkrämer, eines der kostbarsten Schätze der großen Uffizien-Gemäldesammlung in Florenz. Der Meister Fra Giovanni mit dem Beinamen Angelico (der Engelgleiche), auch Fra beate (der selige Bruder) stammt aus der Umgegend von Florenz, etwa 1387 geboren, siedelte sich später in Fiesole an, wurde Dominikanermönch und lebte als solcher von nun ab fast immer hinter Klostermauern. In San Marco, dem berühmten großen Kloster in Florenz, hat er fast sämtliche Gewölbe, Zellen und Wände mit Fresken bedeckt. Er starb im Jahre 1455 und kann für sich den Ruhm in Anspruch nehmen, an der Überbrückung des mittelalterlichen Stils zur beginnenden Wiedererweckung der neuen großen Kunst den redlichsten Anteil gehabt zu haben. Der Altar der Wollkrämer wurde von ihm etwa 1433 ausgeführt. Die wundervolle Schönheit der Linien, der Glanz der Köpfe auf dem goldenen Hintergrund, die sanfte aber bestimmte Harmonie und Leuchtkraft seiner Farben und die damals ungewohnte Vergeistigung im Ausdruck der Köpfe haben ihre Bedeutung auch für uns noch nicht verloren; jedesmal erschließt sich uns von neuem ungeschwächt der tiefe Zauber, den gerade diese Engelsfiguren ausüben. Sie gehören zu den Lieblingsstücken aller Italien besuchenden Kunstfreunde.



Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



MUSIZIERENDER ENGEL
VON FRA ANGELICO

UofM

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



MUSIZIERENDER ENGEL
VON FRA ANGELICO

UofM

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



MUSIZIERENDER ENGEL
VON FRA ANGELICO

Harvard

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



MUSIZIERENDER ENGEL
VON FRA ANGELICO

U of M

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



MUSIZIERENDER ENGEL
VON FRA ANGELICO

UofM

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

GUSTAV MAHLER-HEFT



X. JAHR 1910/1911 HEFT 18

Zweites Juniheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Richard Specht
Gustav Mahler

Dr. Paul Stefan
Gustav Mahlers Kindheit, erste Jugend und Lehrjahre

Dr. Ernst Decsey
Stunden mit Mahler

Dr. Georg Göhler
Gustav Mahlers Lieder

Emil Gutmann
Gustav Mahler als Organisator

Otto Keller
Gustav Mahler-Literatur

Revue der Revueen (Mahler-Nekrologe)

Besprechungen (Bücher)

Prof. Arthur Smolian
Das 2. Bachfest in Leipzig (20.—22. Mai 1911)

Dr. Eduard Platzhoff-Lejeune
Das 12. Fest des Schweizerischen Tonkünstlervereins in Vevey (20.—21. Mai 1911)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilage

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrganges 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

GUSTAV MAHLER

von Richard Specht-Wien

Die Welt hat den größten Künstler unserer Tage verloren: Gustav Mahler ruht in der kühlen Erde. Es ist vielleicht nur einer unter den Lebenden, dessen Höhe der seinen gleichkommt, der gleich ihm von seiner — ganz anders gearteten — Kunst wie besessen scheint, dessen Schaffen von einem ebenso starken metaphysischen Gefühl getragen wird, dem nur die höchsten und ernstesten Probleme, die gewaltigsten Dimensionen der Darstellung eben noch genügen: Auguste Rodin, der in zwei wundervollen Plastiken Mahlers Züge und Mahlers Geist der Nachwelt übermittelt hat. Diesen Geist, der von allen Dämonen der Ekstase, von aller kindlichen Reinheit eines Naturwesens gesegnet war, dessen ungeheure Spannungen und Entladungen unter einem höchsten Kunstgebot standen, in dem ein Wille ohnegleichen waltete, ein brennender, exaltierter, fanatisch unbeugsamer Wille, der das Göttliche, Menschliche und Teuflische zu sich herriß und es zu einem wunderbaren künstlerischen Kosmos einordnete — und der nun erloschen ist. Eine Vorstellung, nicht zu begreifen, kaum zu erfassen, daß diese zähe, alles Große inbrünstig umklammernde Energie dahin sein soll: keiner unter den vielen, die dem schmalen, kleinen Sarge folgten, in dem der einst so unruhige, in hastiger Bewegung zuckende, schmächtige und doch sehnige Leib Mahlers ruhte, mochte das klare Bewußtsein davon haben, daß von einer Lebendigkeit sondergleichen, einer erobernden, stolzen, von allen Geheimnissen des Daseins umrauschten Lebendigkeit außer den stummen, magischen, nur durch Gleichfühlende wahrhaft zu erweckenden Zeichen riesenhafter Partituren nichts da geblieben ist als die zarten, wachsbleichen Glieder, die in der silbernen Grabtruhe da hinausgetragen wurden. Und wer auf Augenblicke aus dem dumpf lastenden Gefühl dieses Unvorstellbaren auffuhr und es plötzlich ganz begriff, was hier verloren war, der mochte mit trostlosem Lächeln die Plattheit und Dürftigkeit alles Materialismus ahnen, der die ewige Erhaltung, die Unverlierbarkeit aller Kraft predigt. Die Kraft, die mit Gustav Mahler auslöschte, ist eine unersetzliche; mag sie jetzt in Gewitterstürmen oder wehenden Baumwipfeln ihr Weltenlied singen — wir vermögen dieses neue Lied nicht zu verstehen. Und das alte ist verstummt . . .

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ein Lebenslauf ist abgeschlossen; was Stufe schien, ist Ziel geworden, was neue Anfänge bedeuten sollte, hat jetzt als Erfüllung zu gelten. Die „absolute“ Wertung des Mahlerschen Werks bedarf keiner Korrektur, soweit es die einzelne Schöpfung betrifft; die Wertung seiner Totalität aber kann erst jetzt versucht werden, da — viel zu früh! — die erzenen Türen der Gemächer des Zauberschlosses, in die er noch einzudringen gedachte, mit dumpfem Klang auf immer zugefallen sind. Es war mir vor drei Jahren (im 1. Maiheft 1908) vergönnt, in diesen Blättern Mahlers Wesen und Werk schildern zu dürfen, und an dieser Schilderung ist nichts abzuändern, zu ihr nichts hinzuzufügen, ehe das „Lied von der Erde“ und die Neunte Symphonie den ungeduldig und hoffentlich nicht mehr lange Wartenden erschlossen worden sind. Sei es mir erlaubt, auf jene Studie hinzuweisen, die über den Künstler und sein Schaffen nichts aussagt, was ich heute anders sagen könnte, und die seinen Weg, die Entwickelung und den gleichzeitig autobiographischen und ins Transzendentale reichenden Inhalt seiner Tondichtungen eingehend darzustellen versucht, — und heute von Mahlers ganzer Persönlichkeit zu sprechen und dem, was sie uns war. Und sei mirs erlaubt, dies als subjektives Bekenntnis zu tun; wenn ich auch weiß, daß Hunderte — und der Besten viele — hier eines Sinnes mit mir sind und daß ich auch in ihrem Namen spreche.

Als ich — im Jahre 1895 — Gustav Mahler in Hamburg kennen lernte, konnte ich keine Ahnung von der Größe haben, die in dem kleinen, fahrigen Mann mit dem blassen Asketenkopf, der steilen, stolzen Stirn, den wunderschönen braunen, hinter Brillen blitzenden Augen, der scharfen Nase, dem seltsam weichen, manchmal merkwürdig verträumt und weltfremd lächelnden Mund und dem herrischen Kinn lebendig war, — und vielleicht hatte er sie selber noch nicht ganz, trotz des Riesenwerks der „Zweiten“, der Auferstehungssymphonie, die damals vollendet war und in der der Tondichter Mahler eine seiner gewaltigsten Höhen erklommen hat. Als Dirigent hat er mich und jeden, der ihn erlebte, sofort bezwungen: nie zuvor ist unserer Generation das Werk Mozarts, Beethovens und Wagners, aber auch das geringerer Meister, mit gleich verzehrender Intensität, mit solch lauterer Sicherheit des Stils, in gleicher Durchbildung des Melos und seiner subtilsten, organisch gegliederten und differenzierten Details enthüllt worden. Nur was glaubwürdige Überlieferung vom Dirigenten Wagner erzählt, läßt gleiche Größe der Wiedergabe ahnen und vermuten, daß Mahler auch in der divinatorischen Macht der Interpretation der beste Erbe des Bayreuther Meisters war. Wenn Mahler am Pult saß,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

jede Fiber zum Reißen angespannt, des Musikgottes voll, zur höchsten Andacht bereit und aller Kleinlichkeit der Materie entrückt, war es, als wäre alles individuelle Leben in ihm erstorben und er selbst ein Teil der tönenden Welt, in die jenes Leben hinübergeströmt schien. Es war keine Reproduktion im gemeinen Sinn, sondern ein Werdeprozeß, ein glühendes Nachschaffen in seligem Fieber, das alles bis zum Überdruß oft Gehörte plötzlich neu und anders erscheinen ließ und mit der zwingenden Überzeugungskraft, daß jetzt erst zum ersten Male das Werk sich so erschlossen habe, wie sein Schöpfer es — nicht beim Niederschreiben kümmerlicher Notenzeichen, sondern in der exaltierten Entrücktheit seiner von den kühnsten Ahnungen bedrängten Inspiration — geträumt haben mochte. Jeder Ton, jede Stimme lebte ihr eigenes Leben und war doch nur ein Glied im großen Leben des Ganzen; Beziehungen wurden klar, die erst den Sinn des Ganzen entschleierten und von denen man es gar nicht mehr begriff, wie sie jemals ungefühlt übersehen und überhört werden konnten; Urmütterstimmen wurden laut, die geheimen, beglückenden und beunruhigenden Zusammenhänge aller wahren Musik mit den unaussprechbaren Rätseln der Welt und des Daseins. So war Mahlers Beethoven, so sein Wagner (im „Tristan" in höchster Art!) und Mozart. Unheimlich war sein Gehör; ich entsinne mich einer „Dalibor"-Orchesterprobe, in der er mitten in einer starkbesetzten Stelle abklopfte und einen fernsitzenden Sekondgeiger ersuchte, „diesen an sich richtigen Ton doch nicht auf der A-Saite zu nehmen", — einer Probe zu einem Oratorium von Perosi, in der er unter 300 Sängern einen Herrn bezeichnete, der den — ebenfalls richtigen — Ton eine Oktave tiefer gesungen hatte. (Es muß leider bekannt werden, daß es zunächst diese verblüffenden Künste des Gehörs waren, die Mahler den Respekt der Ausführenden gewannen, und nicht seine gewaltige Persönlichkeit, deren äußerliche Eigenheiten den frech Banalen zuerst Anlaß zu dummen Witzen genug gaben, — bis plötzlich, durch irgendein Wort oder irgendeinen Wink, auch dem Widerstrebendsten, der sich seinem Taktstock zu fügen hatte, blitzartig die — freilich rasch genug wieder vergessene — Erleuchtung kam, hier dem Außerordentlichen und einem Erwählten gegenüberzustehen.) Dieser äußerlichen Gabe des Gehörs aber gesellte sich die ebenso unerhörte innerliche des intensivsten Miterlebens, des seismographisch empfindlichen Gefühls für jede Schwingung der Musik und nicht minder für ihren symbolischen Inhalt. Von Mahler erst haben wir gelernt, was Musik wirklich ist. Nicht im Sinne jener meisten, für die Musik nur eine Oberstimme bedeutet, nur das, was man pfeifen kann (obgleich auch gerade solche in Mahlers Werk reichliche Ausbeute reiner, absoluter Melodik finden) — sondern das „tönende Abbild der Welt", den Ausdruck des mit Worten nicht auszusprechenden Erlebnisses, des Glücks und der Not alles

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Daseins, den zu Kunst gewordenen geheimnisvollen Laut der Natur; Musik nicht nur als Schmeichelei des Ohres, sondern als klanggewordene Erfüllung eines metaphysischen Bedürfnisses. All dies war in dem, was er mit einem bescheidenen Wort als „Deutlichkeit" — als die gebieterischste Forderung für den Dirigenten — bezeichnete. Diese „Deutlichkeit" aber war bei ihm nicht nur die rein gezogene Linie, die Verteilung von Licht und Schatten, die Differenzierung des polyphonen Gewebes, die sorgsam abgewogene Dynamik, in ihren zu schwindelnden Höhepunkten mit ekstatischer Wucht gegipfelten Steigerungen ebenso einzig wie in ihren bis zum Entmaterialisierten verschwebenden pianissimi; deutlich wurde auch das Transcendentale jeder Musik, ihr Bekennen, die Persönlichkeit ihres Schöpfers. Und Mahlers eigene Persönlichkeit dazu: diese in despotischer, schmerzlicher Selbstbezwingung und Zucht hart gewordene und dabei so kindliche, gläubige, innig mit der Natur und mit den Rätseln aller Kreatur verwachsene Persönlichkeit, deren Geist von den Quellen aller Kulturen gespeist war und dessen Gemüt von einer Güte und Einfalt war wie das der Ungenannten, von deren Lippen die ersten Volkslieder erklungen sind. Er war wirklich ein Kind, alltagsfremd, unpraktisch, launenhaft, mißtrauisch und gleich wieder versöhnt; und wenn er auch oft verletzen konnte — wer ihn kannte, wußte es zu deuten und war im nächsten Augenblick durch das Faszinierende seiner geistigen Dämonie und durch die bezwingende Unschuld seines Wesens gebändigt und beschwichtigt. Er hatte etwas vom Kapellmeister Kreisler, etwas vom Jakob Böhme und etwas vom Angelus Silesius. All das aber fühlte man, wenn er Musik machte; erst durch das Medium seiner großen Art haben wir Beethoven und Wagner wirklich erkennen gelernt, haben erst durch ihn — nochmals sei es gesagt — gewußt, was Musik eigentlich ist.

Durch sein Dirigieren — und noch viel mehr durch sein Werk. (Am eindringlichsten natürlich, wenn er selbst oben stand und seine Schöpfung offenbarte: er wird in unserem Gedächtnis so fortleben, wie wir ihn zuletzt in München gesehen haben, seine „Achte" in einer Aufführung verkündend, deren Gewalt und Vollkommenheit zu den ganz seltenen Erschütterungen gehörten, die einem zu erleben vergönnt sind; umrauscht von Liebe und Dank, von trunkener Ergriffenheit und von der rührenden, traulichen Neigung der großen Kinderschar, in deren leuchtenden Augen eine wunderbare Flamme unbewußter Ehrfurcht und Andacht brannte — ein Bild, das zum Symbol wuchs und das keiner vergessen wird.) Denn das ist ja das eigentliche Wesen großer, neuer Schöpfungen, daß die der Vorhergegangenen durch sie anders gesehen und empfunden werden, daß ein Erreichtes erst ganz erkannt wird, wenn ein nächstes darüber hinausgeht. Jeder Empfangende hat Glücksfälle des Lebens, in denen ihm durch einen Gegenwärtigen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

offenbar wird, was ein Vergangener ihm wirklich bedeutet. Für unsere Generation von 1870 waren Wagner und Nietzsche und dann — für viele wenigstens — Gustav Mahler solche Glücksfälle. Das macht, weil er einer der ganz wenigen Künstler war, die sich an die höchsten Probleme des Daseins wagen; weil ihm Musik erst dort begann, „wo die Urempfindungen walten", wo das Wort versagt, wo das Reich der Mütter beginnt, — nur dadurch konnte er uns ein Verkünder der Zukunft, ein Aufheller des Vergangenen und seines eigentlichen Sinnes sein. In Mahlers Symphonieen sind — von ihrem ungeheuren Inhalt an rein musikalischer Substanz, an Schönheit der Erfindung, an technischer Vollkommenheit, an Kühnheit und oft maßloser Gewalt extremsten Ausdrucks ganz abgesehen — Dinge in Tönen ausgesprochen, die, jenseits jeden realen Programms, an die tröstenden und drohenden Geheimnisse und Fragen jeder Existenz rühren: Welt und Ich in der „Ersten", die das Tragische des Jünglings zeigt, der am wirklichen Leben irre wird; Leben und Tod in der „Zweiten", in ihren irren Fragen nach dem Weshalb und Wohin des Lebens, denen durch die wundersame Verkündigung einer Auferstehung ohne die Schrecken des Gerichts eine verheißungsvolle Antwort wird; das Verhältnis zur Natur in der „Dritten", die in Lauten, die aus Wiesen und Wipfeln, aus Tiergewimmel und Waldesrauschen zu kommen scheinen, schließlich den Gesang der ewigen Liebe anstimmt, deren großartigste Verkündigung sich dann in der „Achten" erfüllt; die „himmlischen Freuden" in der „Vierten", in der ein weltabgewandter Irdischer in erlösender Einsamkeit und Einkehr sein paradiesisches Leben gefunden hat und in stiller Verklärung sein leises, seliges Lied vor sich hinsingt; die Eroberung des Lebens in der „Fünften", in der ein zum Meister Gewordener auf stolzer Quadrige mit straffen Zügeln mitten ins brandende Gewühl der Menschen braust, — einer, der sich und andere zu beherrschen gelernt hat. Dann, nach der Tragik der „Sechsten", in der alle Dämonen des Daseins entfesselt scheinen und in der nur wie ganz von fern noch traute Töne aus den friedlichen Zonen des Tals klingen, zur befreienden Nachtwanderung der „Siebenten", die aus Kampf und Spuk führt, aus geisternden Rufen, aus der mondbeschienenen Enge eines giebelüberglänzten Städtchens, in dem die Liebste wohnen mag, mitten in den Morgen eines neuen strahlenden Lebens hinein führt. Und endlich, nach diesen drei subjektiveren und höchst bekenntnisreichen Werken die wundervolle Erfüllung des Ganzen in der „Achten". Wenn Richard Wagner den Geist der Musik nur in der Liebe zu fassen vermag, gilt das für Mahler ebenso, und seine „Achte" ist sein Hohes Lied: nach brünstigem Anruf des schöpferischen Geistes die erlösende Erfüllung durch den Geist der Liebe, des ewig Weiblichen, das alle hinanzieht. Ich habe so oft über das rein Musikalische des Mahlerschen Gesamtwerkes und seine Abkehr

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von allem Programm gesprochen, daß ich kaum zu befürchten brauche, diese knappen Außerungen über den „Inhalt" der Symphonieen mißverstanden zu sehen; „Inhalt" nicht im literarischen, im schildernden Sinn genommen, sondern als Wesenheit der Stimmung, als geistige Unterströmung des tönenden Ausdrucks. Daß der „absolut musikalische" Wert, daß Erfindung, Thematik und Struktur dieser Symphonieen mit alledem nichts zu tun haben, ist klar; wenigstens äußerlich nicht, — denn in Wahrheit bestimmt der Inhalt die Form und den Gedanken und sogar die „Technik". Aber auch über diese Werte, über Mahlers Melodik und Harmonik, über seine kontrapunktische Kunst und die Größe seines Aufbauens ist so oft gesprochen und gestritten worden, daß man die Entscheidung füglich denen überlassen mag, die nach uns kommen werden; nach uns, denen diese Werke Erlebnis und Erschütterung sondergleichen bedeuten. In diesen Symphonieen — und auch in den Liedern — malt der Meister Heiligenbilder, Märchenbilder, kosmische Phantasieen, gewaltige Träume, liebe Legenden, zarte Idyllen und versonnene Stimmungen der eigenen Seele in Klangsymbolen von unvergeßlicher Größe und Schöpferkraft, — und was man die „Trivialitäten" Mahlers zu nennen liebt, gehört mit dazu. Paul Stefan sagt es in seinem Mahler-Buch[1]) sehr hübsch:

„Das Erlebnis des Weltalls beginnt auf der Straße und endet im Unendlichen. Wendungen aus der Musik des Alltags, Tänze von Bauern, Märsche der Soldaten, Weisen von der Landstraße im grellen Kleid der ‚böhmischen Musikanten', buntes Gemisch aus dem bunten Österreich, das alles wird aufgelesen, emporgehoben, ins Ewige gerückt. Das sind die ‚Banalitäten' Mahlers, von denen unsere Gebildeten mit so viel Vornehmheit sprechen. Man denke sie sich gestrichen und Mahler wird unwahr: diese Läuterung des Irdischen, dieses Speisen mit Zöllnern und Sündern ist seine Art. Ganz abgesehen von den vielen Stellen, in denen er den Widerstand des Gemeinen schildert, ihn übertreibt, um ihn als Mittel zu gebrauchen."

Diese Werke sind österreichisch durch und durch und dabei von einer Größe, die ganz unösterreichisch ist. Und vor allem: sie sind erlebt, sind von unbarmherziger Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit, aller Schöntönerei mit Ekel abgewandt, so naiv und kultiviert, so kindlich und exaltiert, wie es ihr Schöpfer war. Mehr als das: Mahler war vollkommener Determinist, war durchdrungen davon, daß alles kommen müsse, wie es kommt, und war überzeugt, daß der Schaffende in den Stunden der Inspiration auf eine höhere, vorwegnehmende Stufe seiner Existenz gehoben werde und das Erlebnis, das der Alltag später bringen müsse, im Produzieren schon antizipiere. Er hat auch wirklich sein Schaffen immer wie eine Herausforderung des Schicksals empfunden und hat nur zu oft damit recht behalten: oft ist es ihm geschehen, daß er in Tönen dichtete,

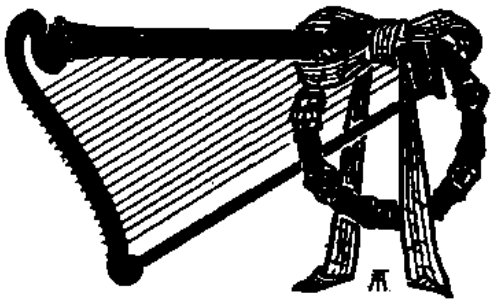
[1]) Bei R. Piper & Co., München.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

was später erst eintraf, und selbst die Tragödie seines Todes wird der, der mit ahnendem Verstehen in dieser Musik zu forschen vermag, in ihr finden. Eine seherische und qualvolle Kraft der inneren Wahrheit, wie sie nur in den Schöpfungen der ganz Großen zu spüren ist.

Sein Werk bleibt uns; ein Vermächtnis, das noch viel zu wenigen zu eigen geworden ist und dessen Zeit kommen muß und kommen wird. Aber er selbst ist fort; sein wunderbares Beispiel, seine Lust zu geben wie er an seinen besten Jünger, an Bruno Walter, und sonst auch an manchen gegeben hat, dessen vertrauendes Verstehen ihm wert war, seine Lust zu empfangen, wie er von hohen Werken und hohen Menschen empfangen hat (Siegfried Lipiner muß hier genannt werden), die Reinheit seiner Künstlerschaft, die sich nicht eher beschwichtigen ließ, ehe sie das Vollkommene erreicht hatte und die in zehn Wiener Jahren das Gesamtkunstwerk höchster Art in Festen der Kunst erstehen ließ, die fordernde Ruhelosigkeit seines immer wieder nach Großem ringenden Geistes, die Menschlichkeit seines Wesens, dieses Accumulators prachtvoller Energie — all' das ist dahin und nur mehr in trauervoller Erinnerung lebendig.

Trotzdem: „hast nicht umsonst gelebt, gestritten". Nicht nur sein Werk, auch von seinem Geist wird in jenen, die sich ihm zu eigen geben, Hohes bleiben und jeder von ihnen wird das Glück, das er empfangen hat, mit aller Kraft weiterverkünden. Als sie durch Regen und Wetter den Sarg, in dem der Meister lag, den Hügel zum Friedhof hinauftrugen, über rauchende Felder, hoch über dem Dunst und Nebel der schwülen Stadt, rissen plötzlich Sonnenstrahlen die Wolken entzwei; ein blasser Regenbogen schwebte und in hellem Jubel stieg höher und höher eine schlagende Lerche empor, mitten in den Glanz. Gleich einem Sinnbild der befreiten Seele. Und gleich einem tröstenden Symbol für alle, die in Weh und Harm zurückbleiben und die sich dem toten Meister, seinem Werk und seinem Gedanken für immer angelobt haben.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

GUSTAV MAHLERS KINDHEIT, ERSTE JUGEND UND LEHRJAHRE

von Dr. Paul Stefan-Berlin

I. Kindheit — Erste Jugend

Gustav Mahler[1]) entstammt einem unscheinbaren Dorf. Es heißt Kalischt und liegt in Böhmen, nahe der mährischen Grenze und der deutsch-mährischen Stadt Iglau. Daß er also gerade noch dem Kronland Böhmen angehört, war für ihn später von Bedeutung, als die Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen dem Landsmann zur Herausgabe seiner ersten Symphonieen verhalf. In Kalischt ist Mahler am 7. Juli 1860 geboren: so die allgemeine Annahme. Sicher ist das Datum nicht. Mahlers Eltern hielten, wie er selbst erzählte, den 1. Juli für den Geburtstag, und die Papiere sollen verloren sein. Diese Eltern, Kaufmannsleute von sehr bescheidenem Wohlstand, aber großem Bildungseifer, siedelten bald nach Iglau über. Das Kind war still, scheu, zurückhaltend, man hätte es gern lebhafter gesehen. Die Lebhaftigkeit kam auch mit dem Erfassen der Musik. Die ersten Eindrücke können hier gar nicht früh genug angesetzt werden. Das mährische Gesinde, deutsches wie slawisches, singt gern und schön. Schwermütige Lieder wecken und schläfern ein. Die Signale der Kaserne tönen herüber. Die Regimentsmusik marschiert vorbei. Und der ganz kleine Knabe singt alles nach. Mit vier Jahren erhält er eine Ziehharmonika und spielt, was er gehört hat, ganz besonders die Märsche der Kapelle. Sie fesseln ihn so, daß er eines Morgens, in aller Hast angekleidet, den Soldaten nacheilt und den Marktfrauen, die ihn einholen, ein regelrechtes Konzert auf seinem Instrument gibt. Der Sechsjährige entdeckt unter allerhand Gerümpel des großelterlichen Hauses ein altes Klavier, von dem er nicht wegzubringen ist, auch nicht zu den Mahlzeiten. Mit acht Jahren unterweist er einen Siebenjährigen im Klavierspiel, die Stunde zu fünf Kreuzern. Aber angesichts der Unachtsamkeit des Schülers wird der Lehrer „rabiat", der Unterricht wird eingestellt.

[1]) Mit Genehmigung des Verlages R. Piper & Co., München, aus dem Stefanschen Buche: „Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk", München 1910. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nur eines kommt der Leidenschaft für die Musik von ferne gleich: die Lesewut. Ihr zu frönen, versteckt sich der Knabe oft den Tag über. Auch die Notenleihanstalt wird eifrig benutzt.

Das Gymnasium in Iglau (kurze Zeit auch in Prag) nimmt den Knaben auf. Lehrer und Mitschüler bemerken nur hin und wieder eine gewisse Zerfahrenheit, nicht Unaufmerksamkeit, sondern ein förmliches Vergessen der Umgebung, deutlich unter musikalischen Eindrücken. Einmal pfeift er plötzlich während der Schulstunde einen Ton vor sich hin und erwacht dabei selbst, nicht wenig erschreckt.

Über den Beruf des Knaben scheint die Familie bei seiner so sinnenfälligen Begabung von jeher keinen Zweifel gehabt zu haben, obwohl die nötige Lehrzeit — es waren mehrere Kinder vorhanden — Opfer verlangen mußte. Vielleicht hatte noch der bedächtigere Vater Einwendungen; Professor Julius Epstein vom Wiener Konservatorium erzählt es so. Danach kam eines Tages im Jahre 1875 ein junger Mensch von etwa 15 Jahren mit seinem Vater in Epsteins Wohnung, und der Vater bat, über das Talent und damit über den weiteren Lehrgang seines Sohnes zu entscheiden. Nicht sehr gerne, aber betroffen von dessen eigenartigem Ausdruck, forderte Epstein den jungen Unbekannten auf, ihm etwas vorzuspielen, sei es Fremdes oder Eigenes. Und schon nach wenigen Minuten sagte er zum Vater: „Das ist der geborene Musiker." Und auf alle Einwände: „Hier irre ich mich sicher nicht."

So wurde „Gustav Mahler aus Iglau, 15 Jahre alt" im Herbst 1875 Schüler des Konservatoriums in Wien.

Direktor dieser Anstalt war „der alte Hellmesberger", eine Wiener Legendenfigur, ein ausgezeichneter Künstler von Tradition, aber auch einer jener „guten Wiener Musiker" vom alten Schlag: für junge Stürmer und kommende Geister waren es gefährliche Leute und keinesfalls Pfadfinder. Man entsinne sich, daß zur selben Zeit Hugo Wolf von derselben Anstalt wegen eines „Disziplinarvergehens" entfernt wurde. Auch Mahler soll sich einmal „unbotmäßig benommen" haben, und die Strafe war gar nicht mehr so fern. Wie dem auch sei, er kam schnell vorwärts. Der Jahresbericht des Konservatoriums für das Schuljahr 1875/76 zeigt ihn mit Überspringung der Vorbildungsklasse in der ersten Ausbildungsklasse für Klavier des Professors Julius Epstein; dazu lernte er Harmonielehre bei Robert Fuchs (?) und sofort, was dem Studiengang sonst nicht entspricht, Komposition bei Theodor Krenn. In diesen letzten Unterricht wird er wohl auf Grund vorgelegter Arbeiten gelangt sein. Im Klavierspiel und in der Komposition wurde er zum Konkurse am Schluß des Schuljahres zugelassen und erhielt beide Male einen ersten Preis, im Klavierspiel für den Vortrag des ersten Satzes der (welcher?) Sonate von Schubert in a-moll, in der Kom-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

position für den ersten Satz eines Klavierquintetts. Der Jahresbericht des folgenden Schuljahres zählt auf, daß Mahler die zweite Ausbildungsklasse für Klavierspiel, den zweiten Jahrgang des Kompositionskurses und den ersten Kontrapunktkurs besucht hat. Tatsächlich ist er unter den Schülern Epsteins und Krenns verzeichnet, während sein Name unter den Kontrapunktschülern fehlt. Es heißt, Hellmesberger habe ihn vom Kontrapunkt befreit, weil seine Kompositionen so viel Können zeigten, und Mahler habe diese Erleichterung später sogar bedauert. Aber wie er den Kontrapunkt beherrscht, beweisen die Symphonieen wohl genügend.

Im Klavierkonkurse dieses Jahres (Humoreske von Schumann) erhielt Mahler abermals einen ersten Preis. Auf die Teilnahme am Kompositionskonkurs hatte er verzichtet.

Im dritten und letzten Schuljahre 1877/78 ist er als Kompositionsschüler von Krenns dritter Klasse angeführt; auch Geschichte der Musik soll er gehört haben, ist aber wieder unter den Schülern nicht zu finden. Bei der „Schlußproduktion" am 11. Juli 1878 wird das Scherzo eines Klavierquintetts von Mahler aufgeführt, er spielt selbst den Klavierpart. Darauf verläßt er die Anstalt mit dem Diplom, das man erhält, wenn man Hauptfächer mit vorzüglichem, Nebenfächer mit mindestens genügendem Erfolg besucht und beim letzten Konkurs einen Preis erhalten hat.

Gleichzeitig mit der Arbeit am Konservatorium, die ihn nicht übermäßig angestrengt haben mag, lernte Mahler privat die Gegenstände der letzten Gymnasialjahrgänge, legte in Iglau die Reifeprüfung ab und ließ sich an der Wiener Universität in philosophische und historische Kollegien einschreiben. Doch hat er sie wenig besucht und sein staunenswertes Wissen nach eigenem Plan erworben. Das Taschengeld von daheim wurde durch Klavierstunden, die er gab, aufgebessert.

Von seinen Lehrern am Konservatorium tragen Epstein und Fuchs einen berühmten Namen. Epstein nennt sich mit Stolz seinen Lehrer und erzählt, daß er für den etwas ungebärdigen und lieber „treffenden" als übenden Schüler von jeher eine große Vorliebe hatte. Es ist ihm auch zuzutrauen, daß seine Güte und Liebenswürdigkeit über manches hinweggeschaut hat, was andere der stürmenden Jugend vielleicht nicht nachgesehen hätten. Krenn, der schon verstorben ist, war nach Decseys Schilderung „tüchtig, einsilbig und trocken". Hugo Wolf, vom Herbst 1875 an gleichfalls sein Schüler, fühlte sich dabei gewiß nicht wohl.[1]) Wie die Anstalt auf Mahler gewirkt hat, darüber fehlen Nachrichten. Heute, da sie als „k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst" von Grund auf erneuert ist, hat er übrigens, wenn auch als Entfernter nur ehrenhalber, Sitz und Stimme in ihrem Kuratorium.

[1]) Decsey: Hugo Wolf. Berlin, Schuster & Loeffler.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Unter den Lehrern vermißt man einen, als dessen Schüler Mahler oft bezeichnet wird: Anton Bruckner. Wenn die Jahresberichte verläßlich sind, so ist aus ihnen bewiesen, daß Mahler Bruckners Schüler nicht gewesen ist. Nun ist die Verläßlichkeit für diese Zeit freilich nicht allzu groß[1]); aber Mahler selbst hat wiederholt das gleiche versichert. Die Erklärung liegt vielleicht darin, daß er jenen Kontrapunktkurs übersprungen hat. Auch an der Universität hat er Bruckners Vorlesungen nicht gehört, zum mindesten nicht häufiger als andere. Bruckners Privatschüler war er nicht. Sicher ist aber, daß der ehrwürdige Meister, nach Guido Adlers gutem Wort, Mahlers „Adoptiv-Lehrvater" wurde; ja man durfte das Verhältnis sogar Freundschaft nennen. Bruckner hat immer, das bezeugt mir außer anderen sein Verleger Theodor Rättig, mit großer Achtung von Mahler gesprochen, viel mit ihm verkehrt und ihm oft Altes und Neues aus seinen Werken vorgespielt. Wenn ihn Mahler in seiner Wohnung besucht hatte, ließ er es sich nicht nehmen, den jungen Mann die vier Treppen hinunter zu geleiten, den Hut in der Hand.

Und Mahler? Es ist gewiß bemerkenswert und nicht allgemein bekannt, daß er einen der ersten Klavierauszüge zu vier Händen nach Bruckners Symphonieen hergestellt hat. Dieser Auszug zur Dritten Symphonie in d-moll — der Wagner gewidmeten mit dem Trompetenthema — erschien wahrscheinlich 1878 im Verlag von Bösendorfer & Rättig, der jetzt in den Musikverlag Schlesinger übergegangen ist. Der Auszug ist wohl nach der 1876/77 geänderten Fassung der Partitur gearbeitet; die dritte und endgültige Fassung ist erst 1889 vollendet worden[2]). (Den neuen Klavierauszug danach haben Löwe und Schalk besorgt.) Mahlers Auszug folgt der Partitur getreu und versucht es namentlich, die einzelnen Stimmen in der charakteristischen Lage der Instrumente auch auf Kosten der leichten Spielbarkeit zu erhalten.

Später, als das Wanderleben Mahlers begann, hatte er wenig Gelegenheit, für Bruckner zu wirken; in Prag und Hamburg, wo er Konzerte leiten konnte, tat er es sofort. Als Dirigent der philharmonischen Konzerte in Wien (1899—1901) setzte er die ersten Aufführungen von Bruckners Fünfter (geschrieben 1878!) und Sechster (geschrieben 1881!) Symphonie in diesen Konzerten an. So drückte Mahler Verehrung aus. Als dann aber die Wiener zu einem Denkmal für Bruckner „aufriefen" und der Herr Hofoperndirektor mit unterschreiben sollte, verweigerte er es und sagte seinen Philharmonikern: „Wir wollen Bruckner lieber aufführen. Wo Leute mittun, die den lebenden Bruckner verkannt, ja gehemmt haben, da ist mein Platz nicht."

[1]) Decsey a. a. O.

[2]) Louis: Anton Bruckner. München, Georg Müller.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mahler hat in den Lehrjahren viel komponiert. Außer der Preisarbeit, die übrigens förmlich über Nacht entstanden sein soll, eine Violinsonate, die ihm unter den Freunden eine gewisse Berühmtheit gebracht hat; eine „nordische" Symphonie soll vorhanden gewesen sein, ein Teil der früheren Lieder schon in diese Zeit reichen. Eine Oper „Die Argonauten" war in Stabreimen gedichtet, die Komposition zum Teil ausgeführt. Auch das „Klagende Lied", das einzige Jugendwerk, das Mahler, allerdings in einer Umarbeitung, noch anerkennt, sollte zuerst Oper werden.

Damals hat er auch den Grund zum stolzen Bau seines Wissens gelegt. Er wurde mit den Philosophen, besonders mit Kant und Schopenhauer, vertraut; später kamen auch Fechner, Lotze, Helmholtz hinzu. An Nietzsche schätzte er besonders das Hymnische. Die Philosophie, namentlich die Grenze gegen die Naturwissenschaften, hat ihn stets angelockt, wie er denn neuestens den Forschungen Reinkes lebhaft folgt; hier dürfte ihn, wie zu Fechner, der religiöse Trieb leiten. Goethe, Schiller, die Romantiker wurden ihm damals schon zu eigen. Seine Lieblinge waren E. T. A. Hoffmann und Jean Paul, vor allem der „Titan". Geschichte, Biologie, Psychologie fesselten ihn immer. Als Psychologe und Dichter wurde ihm Dostojewsky ein Ereignis.

Seine feurigen Reden, seine blitzende Gewandtheit des Geistes, die dämonische Kraft der Erkenntnis und die schier unheimliche Fähigkeit, mit einem Worte das Verworrenste zu klären, soll damals schon aufgefallen sein. Freunde sah er gern und oft. Es waren vornehmlich Guido Adler, jetzt Professor der Musikwissenschaft an der Wiener Universität, Rudolf Krzyzanowsky, Hofkapellmeister in Weimar, der Archäologe Fritz Löhr und sein seither verstorbener Bruder und der geniale Musiker Hans Rott, der in Verkennung und Not an der Schwelle gestorben ist. Auch Hugo Wolf muß, nach seinen eigenen Worten, Mahlers Freund gewesen sein, wenn sie einander vielleicht auch mehr ehrten als verstanden. Gerade diesem Schroffen und schwer zu Behandelnden zeigte Mahler seine Güte. Kaum war er Hofoperndirektor geworden, so ging Wolfs Wunsch, freien Eintritt in das Theater zu haben, in Erfüllung, und Wolfs Schmerzenskind „Der Corregidor" wurde zur Aufführung bestimmt. Wenn sie dann gleichwohl lange unterblieb, so beweist das nur, daß die Pflicht, wie er sie verstand, dem Direktor Mahler mehr galt als ein Dienst der Freundschaft.

So innig Mahler den Jugendfreunden zugetan war, so hat er doch später Fremde wie Freunde, wo er konnte, gefördert; eine lange, bittere Leidenszeit war ihm selbst, bei manchem äußeren Glück, beschieden gewesen.

Man traf sich damals im Wagner-Verein und focht in Gedanken, Worten und Werken für die Sache des Meisters. Wie weit Mahler die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kämpfe dieser wunderbaren Zeit mitgemacht hat, ist nicht bekannt: aber daß er Wagner erfaßt hat wie vielleicht keiner bisher, das hat sich in seiner Bühnenleitung aller Welt kundgetan und die Geschichte des deutschen Theaters wird es bewahren.

Am schönsten gab sich der junge Künstler am Klavier. Von seinem Spiel sprechen alle, die es gehört haben, mit Ehrfurcht. Am Konservatorium sagte man ihm, daß ein Pianist von glänzenden Gaben in ihm verborgen sei, der zu den Größten, ja zu Liszt und Rubinstein in die Schranken treten könne. Aber nicht am Können lag es, sondern am Geist. Der ungeheure Wille, der Genius, der das Wesen der Musik erschöpft, er brach aus der Seele des Spielers wie später aus der Macht des Dirigenten bezwingend hervor. Alle Schauer des mystischen Abgrunds wehten um seinen Beethoven, und die letzten Sonaten sind seinen Freunden nie wieder so erklungen. Zu Beethoven flüchtete er aus dem Elend des Theatertreibens, zu ihm und zu Bach. Und wenn er noch so viel in Proben und Aufführungen geplagt worden war, Kammermusik konnte er immer spielen: je mehr, je lieber. Die Spielfreudigkeit des rechten Musikers lockte, und der ewig gestaltende, ewig schenkende Enthusiasmus strömte seine Gaben hin.

Ins Theater ist er damals selten gekommen, und es ist richtig, daß er die meisten Opern, die er später dirigierte, dabei erst kennen gelernt hat. So war es seiner Verachtung der Tradition, die in der Regel nur Fehler übernimmt und gibt, Vorzüge nicht mehr erreicht und abbröckeln läßt, recht und angemessen.

Die Ferienmonate des Sommers brachte er in diesen und den zunächst folgenden Jahren in der Heimat zu. Die Landschaft um Iglau, reizlos gescholten, ist nur anspruchslos. Es ist keine tragische Landschaft, aber eine, die hinter Tragödien träumt, die löst und versöhnt. Ihre Schwermut ist von ihrer Lieblichkeit gemildert; sanfte Hügel wecken die Sehnsucht, Wanderer ziehen, Lieder klingen. Mahler verdankt der Gegend viel; in seine ersten Symphonieen singt sie hinüber. Er hat die Scholle und ihre Menschen schwer genommen. Einmal begegnet er einem Hirten mit seiner Herde; was ein solcher Mensch wohl denkt? Einer weiß es gleich: an den nächsten Kirchtag. Aber Mahler wird zornig. Der Hirt lebt mit der Natur, er träumt und sinnt; er wird seinen Sinn haben . . .

Den Tieren hat ihn sein gütig verstehendes und ahnendes Wesen nahegebracht. Er hat vieles von ihrer Sprache verstanden, hat immer mit einem Hunde Stunden im Spiel verbringen können. So ist er auch Kindern zugetan, die vom Tiere noch den treuherzigen Ernst haben. Wie vieles in seinen Werken ist nur für Kinder und für den kindlichen Genius! Und man muß es gesehen haben, wie Kinder ihn verstehen. Bei den Vorproben zur Achten Symphonie in München gab das herzliche Verhältnis zu den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

chorsingenden Kindern so manche empirische Bestätigung dessen, was ein Beobachter, der dem Wesen nachgeht, wissen mußte.

Die Jugendzeit hat alles vorgebildet, was Mahlers Charakter ergibt. Immer wieder spielt sie in seine jüngste Gegenwart herein. In der Blüte ist die Frucht und der Zauber der Blüte: Und im Frühling kann man nicht genug verweilen.

II. Lehrjahre

Das schöne Leben in Wien hätte vielleicht — nur äußere Umstände waren im Spiel — fortgesetzt werden können und Mahler wäre seinem eigentlichen Schaffen über den Tag des Theaters hinaus damit wohl früher und dauernder zugeführt worden. Wir von heute und namentlich wir in Wien werden es gleichwohl nicht bedauern, daß es sich damals anders fügte und der kaum Zwanzigjährige in die Gesellenzeit des Kapellmeisterhandwerks hinausgeschleudert wurde. Rättig will ihn, als die Notwendigkeit da war, überredet haben, den unvermeidlichen Agenten aufzusuchen. Und man bot Mahler ein „Engagement" — nach Hall in Oberösterreich, damals noch nicht Bad Hall. Der begeisterte Jünger Wagners, der Freund Bruckners und ein Sommertheater! Die Eltern und einige andere waren dagegen, Professor Epstein aber riet dringend anzunehmen, wo und wie immer zu beginnen. „Sie werden bald andere Stellungen finden," sagte er ihm zum Trost.

So dirigierte Gustav Mahler im Alter von neunzehn Jahren Operetten, Possen und Schauspielmusik in Hall, mit einer Gage von 30 Gulden und einem „Spielhonorar" von 50 (fünfzig) Kreuzern. Ob er sich im Theater oder außerhalb Anhänger warb, ist nicht bekannt; genug, er hatte sie. Denn er war immer von so auffallendem, hinreißendem Wesen, daß er seit der frühesten Jugend Begeisterung weckte; das ist bis auf den heutigen Tag geblieben und die Wiener „Mahler-Clique", die noch vor kurzer Zeit so viel beschimpft und verspottet wurde, ist auch nicht anders entstanden. Wenn der Genius ruft, müssen eben manche mit; und daß andere nicht mit müssen, nicht mit können oder gar nicht mit wollen, das alles erklärt sich von selbst.

Im Herbst aber war die Herrlichkeit von Hall vorüber und nichts dergleichen zu finden. Blieb also Wien, Klavierstunden und Kompositionen. Erst die Spielzeit 1881/82 findet Mahler wieder am Theater, in Laibach, wie es scheint in recht kleinen Verhältnissen. So war es bei „Martha" angeblich einmal nötig, daß der Herr Kapellmeister die „letzte Rose" — pfiff. Aber auch dieses Elend ging vorüber und er saß den Winter 1882 in Wien und arbeitete an einer Märchenoper „Rübezahl". Sie ist nicht fertig geworden und unveröffentlicht, soll aber nach Mitteilungen von Freunden für

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mahlers Entwickelung viel bedeutet haben. Der helle Humor und das Dunkle, Spitze, Vertrackte in Callots Manier, das wir aus den Liedern und Symphonieen kennen, war schon im „Rübezahl" vorhanden. Besonders eines Aufzuges von Freiern erinnert man sich, dessen Musik in tollster Laune glänzte. Da — es war zu Beginn des Jahres 1883 — starb der erste Kapellmeister des Theaters in Olmütz und Mahler wurde an seine Stelle berufen. Olmütz gilt heute schon als ein besseres Provinztheater. Damals muß es freilich auch dort arg zugegangen sein. Mahler kam sich „entweiht" vor, und kurz entschlossen begann er Wagner und Mozart aus dem Spielplan „hinauszuintrigieren", um wenigstens sie nicht zu schänden. So dirigierte er fast nur Meyerbeer und Verdi, dann „Joseph in Ägypten" und schließlich die erste Aufführung von „Carmen" in Olmütz. Aber mit welchem innerlichen Hohn! Wenn er seine Leute mitreißen wollte und den Gleichmut sah, der sich vom Lächeln über den „Idealisten" und seine Begeisterung höchstens zu einem Grinsen bringen ließ, da war es ihm, als sei ein Flügelroß vor einen Pflug gespannt. Manchmal taten sie ja dem Idealisten — Idealist ist beim Theater immer ein Schimpfwort — etwas zuliebe, aber das war nur Mitleid mit seiner Person. . . . Damals hat Gustav Mahler gesagt: „Nur das Gefühl, daß ich für meine Meister leide und doch vielleicht einmal einen Funken ihres Feuers in die Seele der armen Menschen werfen kann, stählt meinen Mut."

Vielleicht war nicht alles so schwarz, wie es dem „Idealismus" des Stürmers schien. Und sicher ist, daß noch heute manche in Olmütz den Kapellmeister ihres Theaters in treuer Erinnerung haben.

Einmal kam der Intendant des Hoftheaters in Kassel nach Olmütz und verpflichtete Mahler als zweiten Kapellmeister nach der Rembrandtstadt. Sein Titel war „Königlicher Musikdirektor". Am Theater war er zwei Jahre tätig und dirigierte von größeren Opern den „Freischütz", „Hans Heiling", „Robert den Teufel", den „Rattenfänger". Die Mitteilung Angelo Neumanns[1]), man habe ihm in Kassel nur Lortzing zugeteilt, ist irrig; wohl aber hat er die „Klassiker" nicht bekommen. Zwischen Olmütz und Kassel liegt eine kurze Wirksamkeit als Chordirektor einer italienischen Stagione am Wiener Karltheater und eine Pilgerfahrt nach Bayreuth. Dort hatte ihn die Vollkommenheit der Aufführungen nach so vieler Schmach begeistert, der „Parsifal" aber mit furchtbarer Gewalt erschüttert. Es sei ihm damit, so sagte er, das Größte und Schmerzlichste aufgegangen; er werde das fortan durchs Leben tragen müssen. Von Bayreuth aus wurde auch Wunsiedel und die Landschaft Jean Pauls besucht.

[1]) Gustav Mahler. Ein Bild der Persönlichkeit in Widmungen. Herausgegeben von Paul Stefan. München, R. Piper & Co.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In die Jahre 1883 und 1884 fallen die „Lieder eines fahrenden Gesellen"; auch die thematisch mit zweien davon zusammenhängende Erste Symphonie wurde damals begonnen.

Den Bedürfnissen des Theaters entsprang eine Musik zu lebenden Bildern nach Scheffels „Trompeter", in zwei Tagen hingeworfen, die Mahler viel Spaß bereitet und jedenfalls einen großen Erfolg gebracht hat; die lebenden Bilder sind mit dieser Musik auch in Mannheim, Wiesbaden und Karlsruhe gegeben worden.

Aber sonst gefiel es ihm an seinem Theater immer weniger. Zu den großen Werken, nach denen er sich sehnte, kam er nicht. Mit der Intendanz gab es Meinungsverschiedenheiten, und einmal wurden sie (vielleicht, als sich Mahler beharrlich weigerte, eine Tannhäuser-Parodie zu dirigieren) als Verletzung der preußischen „Subordination" aufgefaßt. Das Personal betrachtete ihn ob solcher Kühnheit mit Mitleid und Grauen. Mit dem Orchester war er in oft achtstündigen Proben strenge gewesen. Am schlimmsten wurde es aber, als er, der auch Dirigent eines Chores im nahen Münden war, von mehreren Gesangvereinen zum Dirigenten eines Musikfestes für den Sommer 1885 gewählt wurde. Der erste Kapellmeister mochte sich gekränkt fühlen, die Intendanz soll Mahler sogar zugemutet haben, zu verzichten. Schon vorher war ein Brief an Angelo Neumann geschrieben worden, den künftigen Direktor des Prager Deutschen Theaters. Dieser bezeichnende Brief ist vom Prager Tagblatt am 5. März 1898 veröffentlicht worden; er lautet: „Kassel, 3. Dezember 1884. Geehrter Herr Direktor! Hiemit erlaube ich mir, mich Ihnen vorzustellen und für etwaige Fälle zu empfehlen. Ich bin am hiesigen Hoftheater zweiter Kapellmeister, dirigiere ‚Robert der Teufel', ‚Hans Heiling', ‚Freischütz', ‚Rattenfänger' usw. Sie werden ohne besondere Schwierigkeiten über meine Fähigkeiten von hier oder vom Opernregisseur Überharst in Dresden, der mich genau kennt, Auskunft erhalten können. Meine hiesige Stellung baldigst zu verändern ist mir vor allem durch das Bedürfnis größerer tüchtiger Tätigkeit wünschenswert, die ich hier als zweiter Kapellmeister leider meinen Kräften angemessen nicht finden kann. Können Sie über kurz oder lang einen jungen, energischen Dirigenten brauchen, der — ich muß nun wohl mein eigener Lobredner sein — über Kenntnis und Routine verfügt und auch nicht ohne Fähigkeit ist, einem Kunstwerke und den mitwirkenden Künstlern Feuer und Begeisterung einzuhauchen? — Ich will kurz sein und Ihnen nicht unnötigerweise Zeit rauben. Bitte, lassen Sie mir eine baldige und gefällige Antwort zukommen und empfangen Sie den Ausdruck meiner vorzüglichsten Hochachtung. Gustav Mahler. Kassel, Wolfsschlucht 13/III."

Neumann bat Mahler, sich wieder zu melden, sobald die Nachricht von seiner endgültigen Betrauung mit der Direktion in Prag veröffentlicht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

würde. „Ich wüßte heute nicht zu sagen, wie es kam, daß Form und Inhalt dieses Briefes auf mich Eindruck machten, so daß ich unter den vielen Einläufen, die ganz besonders die Kapellmeisterstelle begehrten, gerade den Brief des Kasseler Chordirektors mit einer entgegenkommenden Antwort bedachte.“[1])

Im April 1885 reichte Mahler um seine Entlassung ein. Sie wurde ihm gewährt. Für den Juli war er zu einem Probemonat an das Leipziger Stadttheater verpflichtet; inzwischen widmete er sich mit dem größten Eifer den Proben für das Musikfest. Zu einzelnen Vereinen in der Umgebung hatte er während des Streites unter allerlei Fährlichkeiten und heimlich reisen müssen. Dafür „ging“ es aber. Am 29. und 30. Juni und am 1. Juli wurde das Fest gefeiert. Es wirkten mit Kammersängerin Papier-Paumgartner, der Kammersänger Bulß aus Dresden, der Pianist Reisenauer, der Geiger Halir, als Dirigent außer Mahler der Königliche Universitätsmusikdirektor Freiberg aus Marburg, vier Chöre aus Kassel, Marburg (Akademischer Gesangverein), Münden und Nordhausen und ein Orchester von achtzig Mann. Das Programm bot ein Symphonie- und ein Kammermusikkonzert und eine Aufführung von Mendelssohns „Paulus“. Diese leitete Mahler; mit einem Erfolg, daß der scheidende Musikdirektor fast volkstümlich wurde. Durch wertvolle Geschenke und Lorbeerkränze geehrt, verließ er Kassel. Auch der Leipziger Probemonat (Juli 1885) endete mit einer Verpflichtung Mahlers für die Spielzeit 1886/87. Schon im Spätsommer 1885 sollte er seine Tätigkeit in Prag, wo Angelo Neumann mittlerweile das Landestheater übernommen hatte, beginnen.

[1]) Gustav Mahler. Ein Bild der Persönlichkeit in Widmungen. Herausgegeben von Paul Stefan. München, R. Piper & Co.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

STUNDEN MIT MAHLER

NOTIZEN

von Dr. Ernst Decsey-Graz

„Vita fugax“ . . . noch höre ich die tiefe metallene Stimme, die es aussprach, als die Abendsonne über den rotleuchtenden Schneefeldern von Toblach hinunterstieg . . . es war eines seiner Lieblingsworte und wird mir unvergeßlich bleiben, denn wenn er es aussprach . . . vita fugax . . . zitterte darin etwas von der Furcht, dieses flüchtige, rennende Leben nicht halten zu können, nicht jede seiner Stunden mit dem Gehalt eines Imperatorenwillens zu füllen, nicht jede Stunde zur Stunde der Tat zu machen. Er war ein Mensch, der sich selbst verzehrte. In seinem Innern loderte es immer, und es gab keine Stunde bei Gustav Mahler, wo sein Inneres nicht Gedanken herausschleuderte, wo man nicht von ihm empfing. Dieses Sich-Hinwerfen an die Sache, das sein Leben zu einem vollendeten macht, sei sein Werk auch unvollendet, war nicht eine Stimmung, es war sein Grundwesen; und darum war jede Stunde bei ihm ein Gewinn. Ich habe einiges wenige davon aufgezeichnet, ohne es zu formen oder in einen Zusammenhang zu zwingen: eine gewisse Pietät hält mich davon ab, mehr zu geben als Rohmaterial; mit einer schweren Rührung aber muß ich gestehen: es wird, auch verarbeitet, Rohmaterial bleiben, denn das Beste daran, der Ton, das Persönlich-Musikalische ist dahin, und keine Kunst kann es je wiederbeleben.

Die Junitage in Toblach waren regennaß. Die Wolken stiegen von den Bergen ins Pustertal hinab, trotzdem ging er jeden Nachmittag spazieren. Eines Abends sagte er: „Wie freu' ich mich über die Welt! Wie schön ist die Welt! Welcher Kerl darf sagen: mir ist alles gleichgültig. Der das sagt, ist nur ein Lehmhaufen. Der Mensch ist ja eine wunderbare Maschine, aber wer das sagt, ist doch nur ein Dreckhaufen.“ Am Abend stand er dann noch am Fenster der Veranda und sah hinüber auf einen Feldweg, der sich, in der Dämmerung weiß, durch die Wiesen nach Alt-Toblach hinaufwand: „Was dieser Weg nicht alles erzählt!“ sagte er, und sah ihn an, wie man einem Volkslied zuhört. „Glücklichsein ist eine Begabung,“ fuhr er später fort. Ein Berliner Musiker war damals bei ihm, den er sehr schätzte. Dieser Musiker erzählte, daß in einem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzert auf Mendelssohn geschimpft wurde und er ruhig zugehört habe: „Mein Gott, sie sollen auf Mendelssohn schimpfen, was geht mich das an.“ Da fuhr Mahler auf: „Natürlich geht Sie das an! Das ist das europäische Laster, daß alle sagen: das geht mich nix an. Die Welt geht mich was an . . .“ und er putzte den Musiker, der sich um ihn sehr verdient gemacht hatte, zornig herunter; je gleichgültiger der Angefahrene war, desto wütender Mahler, bis er mit den heftigen Worten schloß: „Und nur, wer mit uns mitleidet, gehört zu uns!“ — An einem anderen Tage entwickelte er die Gründe für den Gottesglauben. Er empfahl dringend eine gute Schrift des russischen Physikers Choolson „Hegel, Haeckel und Kossuth“, worin dem Haeckelschen Materialismus zuleibe gerückt werde. „Nicht wahr, wenn Sie eine komplizierte Maschine sehen, ein Automobil, werden Sie annehmen, daß keine treibende Kraft vorhanden sei, weil Sie sie nicht sehen? Und beim Menschen glauben Sie nicht, daß eine unsichtbare zeugende Kraft vorhanden ist?“ In seinem Wohnzimmer waren viele Bücher gestapelt, alle Bände von Brehms Tierleben lagen auf einem Tische, hauptsächlich sah ich philosophische Literatur. Am Abend legte er sich öfter hin und ließ sich vorlesen. Ich wählte einige Stellen aus dem damals neuen „Tagebuch“ von Hermann Bahr, und er freute sich, daß Bahr seiner sympathisch gedachte, obwohl er ihn nur flüchtig kenne; als ich ihm mitteilte, Bahr beabsichtige, in einem seiner nächsten Romane, ihn, Mahler, als Figur einzuführen, wurde er ängstlich: „Um Gottes willen, da werden die Leute wieder an eine Verschwörung glauben.“ Meistens verlangte er aber, daß ich Goethe vorlese, Faust zweiten Teil. Er kostete dann die Stellen, die er schon auswendig wußte, von neuem aus. Als ich eines Abends schon über eine Stunde gelesen hatte, hatte ich ein seltsames Erlebnis mit seinem Antlitz. Mahler lag im Halbschatten auf dem breiten Divan, die Augen waren geschlossen, er schien zu träumen, und während ich die Verse las und ihn in Goethe wiegte, schien sich sein teuflisch ingrimmiger schwarzer Kopf zu verändern: ich glaubte mir selbst nicht, als ich sagen mußte, er sieht aus wie Goethe. Das Sinnen verschönte seine Züge, die Nase trat wuchtig hervor, ich sah ihn lange an und behielt den Eindruck: wie Goethe. Hans Rudolf Bartsch, dem ich die Sache später erzählte, meinte: „O ja, das ist die auffallende Familienähnlichkeit aller Hochbegabten, von der Schopenhauer spricht.“ Nach einem solchen Goethe-Abend erzählte Mahler auch ein eigentümliches Erlebnis, das er hatte, als er mit der Komposition der „Achten“ — er schrieb an ihr in einem Gartenhäuschen unweit des Hauses Alt-Schluderbach — begann. Er setzte den alten Hymnus „Veni creator spiritus“ in Musik, dessen Text er sich von irgend woher verschafft hatte. Mitten in der Arbeit merkt er, die Musik quillt über den Text hinaus,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

läuft über, wie das Wasser aus einer vollen Schüssel, oder mit anderen Worten: der Konstruktionsgedanke der Musik deckte sich nicht mit den Versen. Er klagte einem Freunde seine Not, und dieser Freund, ein Philologe, machte ihn darauf aufmerksam: das ist natürlich, denn in dieser Form ist der Text unvollständig, da fehlen etwa anderthalb Strophen. Mahler ließ sich nun den vollständigen Text eiligst vom Hofkapellmeister Luze in Wien besorgen. Als der Hymnus ankam, merkte er nun zu seiner grenzenlosen Überraschung, daß die Worte sich genau mit der Musik decken, daß er aus Formgefühl zu viel gemacht hatte: jedes der neuen Worte paßte zwanglos in das Ganze.

Ein andermal sprach er von der Entwicklung der Musik. Jemand hatte bemerkt, Delius sei ein Künstler, der wenig gelten lasse; Bach halte er z. B. für verstaubt. „Da hat er Recht," fuhr Mahler auf, „er ist verstaubt, aber das ändert an seiner Größe nichts. Jede Zeit hat ihren Ausdruck, und eine spätere Zeit kann die frühere nicht naiv genießen, sie muß die Bildung zu Hilfe nehmen, redet sich dann freilich oft ein, sie genieße naiv Bach! Die 200 Kantaten möcht ich aufführen, aber alles andere . . .? Seine Arien sind zu lang, und überhaupt, es fehlt bei ihm noch das Gesetz des Gegensatzes, wie es Haydn einführt. Haydn erfindet zwei Themen, ebenso Beethoven, nein Beethoven — zwei Welten! Die Musik ist noch sehr jung. In Bach hat sich die Polyphonie zur Höhe entwickelt, dann riß der Faden plötzlich ab. Die Volksmusik drang ein, Haydn und Beethoven öffneten ihr die Tür; aber sie waren, cum grano salis betrachtet, nicht solche Könner wie Bach. Das Ideal der Zukunft wären Künstler, die die Bachsche Polyphonie ebenso ‚könnten', wie sie Volksmusik sängen."

Fesselnd, auch in ihrer Einseitigkeit waren seine Urteile überhaupt. Wiederholt schwärmte er von Schumanns Es-dur Symphonie, es sei das größte Werk Schumanns. Nur müsse man sie uminstrumentieren, aber mit Ehrfurcht. Nicht roh zugreifend, sondern nachfühlend — mit einem Wort, in solchen Fällen setze die Regie der Kapellmeister ein. — Der „Parsifal", äußerte er bei anderer Gelegenheit, sei kein Werk von Wagner, das sei das Werk eines — Wagnerianers. — Zu Reger fand er kein rechtes Verhältnis, ebenso erklärte er — wenigstens damals — er vermöge die Partitur eines Quartettes von A. Schönberg nicht zu „lesen", war aber später aufgebracht, als er hörte, man habe Schönberg in Wien ausgepfiffen. Von einem modernen Musikschriftsteller, der sich äußerst verdienstvoll um die Reform des Konzertwesens bemühte, wollte er gar nichts wissen. Er stampfte mit dem linken Fuß auf, es riß ihn plötzlich und er sagte: „Hören Sie mir nur damit auf, Konzertsäle verdunkeln! Man muß so Musik machen, daß den Leuten Hören und Sehen vergeht . . .

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wenigstens das Sehen," fügte er vorsichtig lächelnd hinzu. — Eines Tages erklärte er für den bedeutendsten Dichter der Gegenwart Peter Rosegger: „Das ist der größte! Bei allen anderen gibt's nur mehr oder weniger Geburtskrämpfe ... cum grano salis natürlich, cum grano salis ..." sagte er wieder, sein Gewissen rasch beruhigend. — In Tobelbad (wo er sich ein Jahr später aufhielt) war er ganz von Richard Strauß eingenommen. Er kam vom Straußfest in München und erklärte, beinahe mit Begeisterung: „Don Quixote" ist ein Meisterwerk. „Die Zeichnung steht freilich in zweiter Linie, das Ganze ist in erster Linie Klangphantasie, aber durchaus künstlerisch — Alles ist in Klang gelöst, es gibt da keine Materie mehr!" — Bei einer Orchesterprobe in Graz fiel ihm auf, daß die Streicher im Adagio seiner Dritten Symphonie keinen gleichmäßig starken lang gehaltenen Ton hervorbrachten. Er klopfte ab und erklärte den Musikern: „Das kommt davon her, daß Sie akademisch Violinspielen. Man soll aber niemals akademisch musizieren! Streichen Sie bei langgehaltenen *ff*-Noten nur ruhig hin und her, je öfter der Bogen über die Saiten geht, desto schöner. Die Schule lehrt freilich: anstreichen, ausstreichen! Aber dann hat der Bogen an der Spitze keine Kraft mehr — Sie machen es richtig, wenn Sie nicht den Professoren, sondern dem Leben, der Erfahrung folgen!" — Bei derselben Probe sagte er in seiner eindringlichen Art zum Frauenchor, mit dem er anfangs nicht ganz zufrieden war: „Nehmen Sie sich ein Beispiel an den Kindern! Kinder sprechen immer deutlich aus, denn sie legen allen Wert auf das Wort, auf den Konsonanten! Der Sänger natürlich hat zuerst den Ton im Kopf: er will den Leuten weniger etwas sagen, als eben vorsingen; das Kind will ausdrücken, kennt noch nicht die Koketterie mit der Stimme." Nach dieser plastischen Auseinandersetzung — das überzeugendste daran war vielleicht seine Stimme, und er wirkte auch hier als echter Musiker durch den Ton — ging die Sache mit dem Frauenchor zu seiner vollen Zufriedenheit: es klang schön, und die „wonnigen Laller" wurden nun, ein seltener Fall bei Frauenchören, wirklich verstanden.

Eigentümlich sprach er über sein „Klagendes Lied". Das war ursprünglich als Märchenspiel für die Bühne gedacht, er wollte damit „eine Studie machen", reichte das Werk beim Allgemeinen Deutschen Musikverein ein, wo es aber abgelehnt wurde. „Das nehm' ich den Herren gar nicht übel. Ich bitte Sie, wenn heut einer über mich hinausginge — weiß Gott, wie ich mich dazu stellen würde!" Das Werk aber, das er 1878 begonnen hatte, habe eine geradezu Straußische Polyphonie gehabt. In Hamburg besah er es mit den Augen des Kapellmeisters, kürzte, vereinfachte es, und gab ihm seine heutige Gestalt. Wenn er nicht zum Theater gegangen wäre, wäre vielleicht ein Bühnenwerk daraus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

geworden, so aber, als Mann des Theaters, wandte er sich immer mehr der symphonischen Kunst zu. — Von seinen Hofopern-Jahren sprach er auch einmal in wehmütiger Erinnerung. Er hätte noch gern, sagte er, den „Ring“ vollständig neu aufgeführt, dann „Tannhäuser“ und die „Meistersinger“ neu inszeniert, und endlich seinen Lieblingsgedanken ausgeführt: den „Barbier“ von Cornelius in seiner Art, als phantastisches Märchen auf die Bühne gebracht, ja für den zweiten Akt habe er schon ganz eigene Regiegedanken, die das Werk zu vollem Verständnis gebracht hätten. Hauptsächlich wollte er den singenden Abu Hassan auf dem Dache eines Hauses sichtbar machen, während Nurreddin bei Margiana weilte. „Nach diesen Inszenierungen — von selbst gehen, das hätte ich noch gewünscht. Und überhaupt — ich hätte gerne ein kleines Hofoperntheater in Wien gegründet, ein kleines Hoftheater für Mozart und die Spieloper, um das große zu entlasten. Das hätte nur eine Million gekostet. Glauben Sie, ich hätte diese Million in Wien zusammengebracht?“

Vielleicht darf ich auch noch erwähnen, wie ich dazu gelangt bin, mich des freundschaftlichen Umganges Mahlers zu erfreuen, und zwar deshalb, weil es für Mahler bezeichnend ist. Ich hatte in einem Aufsatz über seine Dritte Symphonie die Bemerkung gemacht, wenn man die Trompetenstelle im c-moll Satz verstehen wolle, müsse man an Lenaus Gedicht denken: „Lieblich war die Maiennacht, Silberwölkchen flogen“; so wie dort durch den Wald der einsame Klang ziehe, so auch hier. Davon war Mahler ganz überrascht. Er bat mich zu sich: „Das hab' ich mir auch gedacht, an dasselbe Gedicht, dieselbe Stimmung hab' ich gedacht — woher wissen Sie das?“ Seit dieser Stunde war ich aufgenommen, auch als ein Socius malorum. Und als ich einmal in später Nachtstunde an die Tür seines Hauses in Toblach klopfte, um guten Abend zu sagen, ließ er mich nicht wieder weg, er selbst servierte bei Tisch — er war damals ganz allein — warf die Wassergläser um, während er „die Sauce“ anbot, richtete das Bett her — — bis er plötzlich innehielt und nachdenklich sagte: „Ja, ich muß doch erst das Stubenmädchen fragen“ . . . ganz pianissimo, lächelnd wie ein Schalk und doch von Besorgnis erfüllt, fügte er hinzu: „Ich muß sie fragen, mit ihr darf man sich's nicht verderben“. Und der König fürchtete sich wieder einmal vor dem Kammerdiener.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

GUSTAV MAHLERS LIEDER

Von Dr. Georg Göhler-Leipzig

Die schöne Aufgabe aller Freunde Mahlerscher Kunst — wohl die schönste, die jetzt ein Musiker haben kann — wird nun sein, die enorme Kraft höchsten Künstlertums, die in dem Lebenden ruhte, weiter wirken zu lassen in möglichst vollkommenen Aufführungen seiner Werke, in möglichster Vertiefung seines Einflusses auf alle diejenigen, die der künstlerischen Unsauberkeit eines Teiles der modernen Musik fernstehen.

Bei dieser Propaganda für Mahlers Kunst bilden seine Lieder zunächst vielleicht die wichtigste Rolle.

Wie die Sonaten und Quartette Beethovens vorbereiten auf dessen Symphonieen, so die Lieder Mahlers auf seine Symphonieen. Hier sind die Keime, die jungen, frischen Triebe zu finden, aus denen die mächtigen Baumriesen der Symphonieen erwuchsen, vor deren Schatten-Dunkel und vor deren gewaltigem Rauschen im Sturm sich noch so viele Musikfreunde ängstigen. Hier in den Liedern kann auch der schlichteste Kunstfreund Mahler verstehen und lieben lernen, und darum ist es das Wichtigste, daß die Konzertgesellschaften und die Begabten unter den deutschen Liedersängerinnen und -sängern zunächst einmal den Liederkomponisten Mahler in den Herzen der deutschen Musikfreunde heimisch machen.

Und das ist nicht schwer. Er könnte längst heimisch darin sein, wenn nicht die Mode andere Wege gegangen wäre und mit dem Kultus anderer der Mahlerschen Lyrik Luft und Licht weggenommen hätte.

Die Lyrik Mahlers ist allerdings keine Modelyrik, sie ist anders als die Zeitströmung, sie hat so gar nichts Krankes, Perverses, Geiles und Raffiniertes. Sie spekuliert nicht auf Erfolg, ist überhaupt nicht entstanden, weil doch jedes Jahr ein paar neue Hefte „heraus“ müssen, damit man en vogue bleibt, sondern verdankt ihr Dasein der Stimmung ihres Schöpfers, der sie für sich schrieb, zur Entlastung seines Innern von Empfindungen, die ihn bewegten.

Aller Lyrik reinste Gebiete sind die Natur und im Menschenleben die großen Gegensätze von Tod und Leben und im Leben der Quell alles Lebens: die Liebe. So ist's im Volkslied, so bei Schubert, so bei Brahms. Und so auch bei Mahler.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Alle wirklichen Liedersänger finden in diesen Urstoffen aller Lyrik, in der schlichten, natürlichen Gefühlsäußerung, die angeregt ist durch jene Empfindungswelten, ihr Genüge.

Und haben dann auch das eine noch: die Heiterkeit wirklichen Humors, der befreit von der Schwere des Daseins.

Es ist fast notwendig, da in der modernen Lyrik so wenig wirkliche Gefühlsechtheit und -reinheit zu finden ist, da die Zerfaserung des Empfindens in kleine Stimmungen nicht Mahlers Sache war, daß er, genau wie Brahms, seine Zuflucht zum Volksliede nahm. Hatte Brahms allerhand Quellen für seine Texte, so zog Mahler die dichterischen Anregungen für seine Lieder vor allen Dingen aus „Des Knaben Wunderhorn", das er lange vor den Modekomponisten für sich entdeckte. Unter den wenigen Dichtern, aus deren Liedern er für sich auswählte, was ihm zusagte, ist nur Rückert besonders zu nennen. Er entdeckte zwischen der Menge dichterischen Gerölls bei Rückert einige lyrische Edelsteine, denen er eine so schlichte und doch so meisterhafte Fassung gab, daß sie nun in einem himmlischen Glanze für alle Zeiten leuchten werden.

Ich habe das Gefühl, daß Mahler, wenn ihm nun die Stille unabhängigen Lebens und ruhigen Schaffens beschieden gewesen wäre, gerade in Liedern sein tiefes Natur- und Weltgefühl noch reich und mannigfaltig offenbart haben würde, daß tausend Geheimnisse, die er in der gewaltsamen Unruhe seines so überaus tätigen Lebens nicht sagen konnte, uns enthüllt worden wären, wenn er nun in Frieden seinem Schaffen hätte leben können.

Doch was nützen die „Wenn"? Wir müssen uns an das halten, was er in der Einsamkeit, in der er innerlich trotz der ungeheuren Reibung der Welt doch lebte, von den Träumen seiner Phantasie festzuhalten vermochte.

Die frühesten der gedruckten Lieder Mahlers sind die „Lieder eines fahrenden Gesellen" (1883 komponiert; Verlag von Weinberger). Wort und Ton rühren hier von Mahler her, der ohne äußerliche Nachahmung seiner ganzen Natur gemäß den Ton des Volksliedes bewundernswert getroffen hat. Er vermeidet dabei durchaus nicht etwa moderne Ausdrucksmittel; aber die Echtheit und Natürlichkeit, die Intensität seines Fühlens lassen ihn alle Elemente so einheitlich verschmelzen, daß man die modernen Ausdrucksmittel ebensowenig als künstliche Zutaten empfindet wie die volkstümliche Grundlage etwa als absichtliche kokette Mache.

Schon diese Lieder zeigen: „Lenzesgebot, die süße Not, die legt' es ihm in die Brust." Schon in diesen Liedern zeigt sich, daß die Quellen der Kraft Mahlers in seiner Liebe zur Natur, in seinem tiefen Mitgefühl für alles Schlicht-Menschliche ruhen.

Die Lyrik Mahlers bedeutet eine Rückkehr in jene Gefilde, in denen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des deutschen Liedes Heimat ist, in die freie, gesunde Luft des Landes, zu wirklichen Menschen. Das Wort Nietzsches: „Ich liebe den Wald. In den Städten ist schlecht zu leben: da gibt es zu viele der Brünstigen" paßt auf die Lieder Mahlers; im Gegensatz zu der Brunst-Musik mancher moderner Liederschreiber.

Die Naivität dieser Kunst ist aber nicht kleinlich, nicht spielerisch, es ist keine Genre-Kunst. Wie weit spannt Mahler die Gefühle! In den „Liedern eines fahrenden Gesellen" trauert ein Geselle um das Lieb, das er verloren. Eine Geschichte von der Landstraße, eine Alltagsgeschichte. Aber wie ist die ins Allgemeine, ins Unendliche gedehnt dadurch, daß das Leben und Weben der Natur, daß die Sonne und die Bäume, daß die ganze Welt Teil hat an diesem Einzelschicksal. Und wie bringt die Musik dazu den Ausdruck eines Schmerzes, der jeden erfaßt! Das ist ja das Geheimnis in allen Künsten, aus dem Spezialfall etwas Allgemeines zu machen; und Mahler, der mit seinem ganzen Fühlen im Unendlichen, im All lebte wie kaum einer der Gegenwartsmenschen, fand immer diese Töne, die bei der größten Schlichtheit, ja wohl wegen dieser Schlichtheit allgemein-menschliche Bedeutung gewannen.

In seinen nächsten Liedern, den drei im Verlage von Schott's Söhnen in Mainz erschienenen Heften, finden sich neben einigen Bagatellen, die allerdings musikalisch auch äußerst fein und reizvoll sind, ebenfalls derartige Stücke, aus denen ganz allgemein-menschliche Gefühlstöne erklingen. Das erste Heft enthält Gelegenheitskompositionen, die nicht unbedingt von Mahler sein müßten, feine, gute Musik, der man im Haus einen Platz wünschen möchte. Im zweiten und dritten Heft sind lauter Wunderhorntexte komponiert. Im zweiten zeigt das Kinderlied „Es kam ein Herr zum Schlösseli" Mahlers Kindersinn von der schalkhaftesten Seite, das frische „Aus! Aus!" seinen übermütigen, echten Humor, das letzte „Starke Einbildungskraft" die ungemeine Herzlichkeit seines musikalischen Empfindens.

Es gibt Kritiker — viele! —, die solche Dinge mit dem Katheder-wort: „herzlich unbedeutend" totzumachen suchen, die derlei bunte Lieder mit ihren Nadeln aufspießen, wie sie's mit kleinen Schmetterlingen tun würden, Naturen, deren musikalisches Fühlen schon so abgestumpft ist, die bei der Ausübung ihres Scharfrichteramtes schon so gleichgültig und empfindungslos geworden sind, daß sie zu einer reinen, kindlichen Freude an solcher innerlich und äußerlich sauberen, gesunden Musik nicht mehr fähig sind. Derartigen Naturen, die immer ihr sogenanntes Wissen auspacken und sich modern und feinnervig gebärden wollen, ist es zu danken, wenn solche Lieder, wie die Mahlers — es gibt auch noch ein paar andere derartig schlichte neue Komponisten — nicht längst Gemeingut der Musikfreunde geworden sind.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Oder ist der Sang: „Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald?“ nicht eines der tiefstempfundenen Lieder, das von Liebe erzählt, von jener Liebe, die nicht in der Brunst der Großstädte mit ihren Literaten und Literatenkomponisten floriert![1])

Warum ist „Scheiden und Meiden“ aus dem dritten dieser Hefte nicht ein Liebling aller Tenöre und ihrer Verehrer und Verehrerinnen? Weil sie's nicht singen können vielleicht. Wahrscheinlicher aber, weil, wenn solche Dinge in die Konzertsäle kamen, ein großer Teil der modernistischen Kritiker, die Treibhauspflanzen mit künstlich geformten, pervers duftenden Blüten wünschten, diese schlichten Wiesenblumen „herzlich unbedeutend“ nannten!

Und was sind doch in allen diesen Liedern für Feinheiten rhythmischer, deklamatorischer, harmonischer Natur. Keine Künsteleien, keine scharfen Gewürze, aber köstliche, bald schalkhafte, bald tief empfundene Eigenart. Dieses zweite und dritte der bei Schott erschienenen Liederhefte ist vielleicht am besten geeignet, den unverdorbenen Musikfreunden im deutschen Land einen Begriff davon zu geben, was der ihnen vielfach als gänzlich ungenießbar hingestellte Mahler eigentlich für ein lebendig und natürlich empfindender Musiker war.

Natürlich sind alle die genannten Lieder keine „Taten“, sie sind der Nebenertrag glücklicher Stunden, in denen eine durch und durch musikalische, mit der ganzen Singfreudigkeit des Böhmen begabte Künstlernatur niederschrieb, was ihr durch Herz und Sinne klang.

Die eigentlichen Wunderhorn-Lieder Mahlers (12 Gesänge im Verlage von Weinberger) sind bereits Kunstwerke höherer Gattung, sie sind reicher in der Faktur und zum Teil ganz bedeutsame, gewaltige Stücke. Unter die einfacheren gehören die köstlichen Lieder: „Verlor'ne Müh'!“, „Wer hat dies Liedlein erdacht?“, „Rheinlegendchen“; Kabinettstücke volkstümlichen Humors sind „Des Antonius von Padua Fischpredigt“, „Trost im Unglück“, „Lob des hohen Verstandes“. Am höchsten aber stehen die beiden Sologesänge aus der 3. und 2. Symphonie, sowie „Der Schildwache Nachtlied“, „Das irdische Leben“ und „Das Lied des Verfolgten im Turme“. In diesen drei letzten Liedern ist eine geniale Kühnheit und Gewalt des Ausdrucks, die fast schauerlich wirkt. Das sind Vortragsstücke allerersten Ranges, Lebensbilder von ergreifender Wahrheit. Hier kann man bewundern, wie Mahler „zupackt“, fest mit einem Griff das Wesen der tiefsinnigen Volksdichtung erfaßt und Töne von gleicher Kraft des Empfindens dazu findet.

[1]) Siehe die Musikbeilage dieses Heftes. — Das Lied „Selbstgefühl“ (gleichfalls aus den bei Schott erschienenen Wunderhornliedern) bildete die Musikbeilage des 4. Heftes des 4. Jahrgangs. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die soziale Not, die das Gedicht „Das irdische Leben“ mit so grausiger, naiver Einfachheit schildert, tritt in der Musik Mahlers dem Hörer direkt vor die innerste Tür seines Herzens und erzwingt sich die tiefste Teilnahme. Das wahrhaft grandiose Lied des Verfolgten im Turme kann ich mir, etwa in gärender Zeit vor revolutionär gesinnten Massen gesungen, von ungeheurer Wirkung denken. Hier ist die Kraft der Dichtung in der Musik vollständig erreicht; hier ist eine Glut des Empfindens und eine Größe des Ausdrucks, eine Gewalt des Freiheitsgefühls, die weit, weit über irgendwelchem Hurra-Trara steht, hier kommt ein fast prometheischer Trotz zu erschütterndem Ausdruck.

Aber das Liederschaffen Mahlers steigerte sich weiter bis zu den letzten der veröffentlichten Lieder, die im Verlage von C. F. Kahnt erschienen sind.

Zunächst sind dabei wieder zwei Wunderhorn-Lieder: Revelge und Tambour-Gesell. Revelge ist vielleicht das bedeutendste der Stücke, in denen Mahler die geniale Phantastik der alten Dichtungen in der Art künstlerisch steigerte, wie's die alte Holzschnittkunst getan hat. Diese mit so einfachen Mitteln gleichsam improvisierte Toten-Ballade konnte nur eine so vulkanische Künstlernatur wie Mahler komponieren. Genau wie die Kindertotenlieder Rückerts, die in ganz anderem Sinne eine maßlose Kraft menschlichen Fühlens zum Ausdruck bringen. Die Kindertotenlieder werden leider oft von Sängerinnen gesungen. Mahler hat ausdrücklich gewünscht, daß sie von einer Männerstimme vorgetragen werden sollen, und zwar nicht von süßlichen Schmachtlingen! Es muß ein unendlich starker, mit aller Kraft verhaltener Schmerz in diesen Liedern so zum Ausdruck kommen, daß nicht eine Spur von Sentimentalität sich zeigt. Mahler schreibt öfter vor: „Ohne Sentimentalität! Nicht schleppen!“ Nichts war ihm verhaßter als Gefühlsduselei. In diesen Kindertotenliedern muß eine Größe der Klage, eine Tiefe des Schmerzes sein, die niederschmetternd wirkt. Besonders das letzte der Lieder muß mit grauenhaften Selbstqualen gesungen werden, bis endlich der wundervolle D-dur-Schluß (aber ohne Sentimentalität! ganz schlicht!) über das vom Sturm heimgesuchte Herz den Bogen des Friedens spannt.

Die Mischung von höchster Kraft des Empfindens mit unendlichster, keuscher Zartheit ist ja das eigentliche Charakteristikum aller ganz großen Kunst. Sie weiß von den geheimsten Dingen des Lebens. Liebe und Tod sind ihr Heiligtümer, von denen sie stets mit Ehrfurcht und voll Weihe spricht.

Die Lieder, die für die fast mimosenhafte Zartheit des Mahlerschen Empfindens, keine krankhafte, sondern eine tiefmenschliche, keusch verschlossene Zartheit des Gefühls das schönste Zeugnis ablegen, sind die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gesänge: „Ich atmet' einen linden Duft", „Liebst du um Schönheit" und vor allen Dingen „Ich bin der Welt abhanden gekommen". Man kann dies letzte wohl das eigentliche Lebenslied Mahlers nennen. Denn mitten im Gewühl der Welt, mitten in der Ruhelosigkeit seines Daseins war er ihr doch innerlich stets so fern, so unendlich fern, und lebte in seinem stillen Gebiet, bei all den großen Künstlern der Vorzeit, bei den Wundern der Natur, in den höchsten Regionen des Geistes, bei den Gedanken, die sein Schaffen durchdrangen.

Ich wiederhole: Ich glaube fest, erst jetzt, wo er wirklich zur Ruhe des Lebens gekommen wäre, würde er seine eigentlichste Lyrik geschrieben haben in der Art dieses weltabgeschiedenen Gesanges zu dem schönen Rückertschen Text. Wir müssen uns aber an dem genügen lassen, was wir von ihm besitzen. Wir müssen aber auch aus der Art seines Schaffens die Art ableiten, wie seine Lieder zu singen sind. Zunächst sind sie überhaupt wieder Lieder, die zu singen sind. Der Sohn des melodieenreichen Böhmerlandes schrieb Melodieen und der erfahrene Theaterkenner, der Hunderte von Stimmen sich hatte entwickeln sehen, verstand etwas vom Singen. So sind seine Lieder wirkliche Singe-Lieder. Und wenn wir mehr wirkliche Sanges-Künstler hätten, die mit dem Ton Ausdruck verbinden könnten, deren Stimmen wirklich klingen, die den Wohllaut der Mahlerschen Weisen mit dem Wohllaut ihrer Stimmen beleben könnten, so müßten diese Lieder trotz aller Mahler-Feinde längst viel, viel bekannter sein. Aber daran liegt's! Wie wenige haben denn für diese von Musik triefenden Lieder, in deren Tonschönheit man schwelgen muß, die nötige Gesangstechnik, wie wenige den Atem, um diese Gefühlsspannungen wirklich auszuhalten und auf die Hörer zu übertragen. Wer sich an Mahlersche Lieder macht, muß sie vor allen Dingen singen können.

Außerdem aber braucht er noch sehr viel Intelligenz, ein außerordentlich warmes künstlerisches Empfinden, größte Innerlichkeit.

Man sollte Mahlersche Lieder stets in geeigneter Zusammenstellung, die auf den Stimmungsgehalt der einzelnen Stücke Rücksicht nimmt, singen. Ein einzelnes Mahlersches Lied, verloren hineingestellt zwischen die gänzlich heterogenen Lieder moderner Komponisten, kann nicht beim Publikum die Stimmung auslösen, die es wecken will.

Liederabende nur mit Liedern Mahlers sind möglich, ohne daß die geringste Eintönigkeit erzielt wird, allerdings vielleicht das Schwerste, was es gibt. Mahler, der stets die äußerste Anspannung und stärkste Konzentration von sich selbst forderte, fordert sie auch von den Interpreten seiner Lieder. Halbheit ist hier mehr Fluch denn je. Man kann diese Lieder nicht singen, wenn man sie nicht mit der größten Intensität nacherlebt. Weinen und Lachen, Trotz und Übermut, Weltfreuden und Welt-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verlorenheit: das alles muß mit aller Inbrunst des Gefühls und gleichzeitig mit peinlichster musikalischer Sauberkeit erschöpfend ausgedrückt werden. Die Mahlerschen Lieder verlangen Arbeit, und leider ist die Zahl der Sänger, die sich dazu entschließen, die dazu alle Fähigkeiten haben, immerhin sehr gering. Ich glaube aber, wenn erst einmal ein paar wirkliche Künstler konsequent und mit glänzenden Leistungen für Mahler eingetreten sind, dann werden sich bald mehr unter der jüngeren Generation finden, die ihren Ehrgeiz daran setzen, allen diesen Kunstwerken völlig gerecht zu werden und ihnen bei allen Musikfreunden Heimatsrecht zu verschaffen.

Und was damit geleistet wird, ist mehrerlei: erstens werden wirkliche Lieder voll echten musikalischen Empfindens Gemeingut der musikalischen Kreise. Zweitens wird dadurch den unerfreulichen Modeerscheinungen, die mit äußerlichen Effektliedern oder mit dekadentem Stimmungsbrei das musikalische Gefühl weiter Kreise verdarben, entgegengetreten. Drittens werden alle diejenigen, die in Mahlers Liedern heimisch geworden sind, auch zu seinen Symphonieen ganz andere Stellung nehmen, als sie ihnen jetzt noch von vielen schreibenden Kunsturteilern vorgezeichnet wird. Viertens aber wird vor allen Dingen die heranwachsende Musikergeneration wieder zu den Quellen zurückgeleitet, aus denen die deutsche Liedkunst bis zu Brahms geflossen ist, und die man vielfach als zu klar und zu natürlich verstopfen oder mit künstlichen Zutaten versetzen wollte.

Als Führer zur Echtheit musikalischen Empfindens, zur Natürlichkeit musikalischer Darstellung ist Mahler in seinen Liedern für die nächsten Jahre von großer Bedeutung. Wie die Geschichte seine Lieder einordnen will, das wollen wir ihr ruhig überlassen. Jetzt wollen wir sie verbreiten überall da, wo Verlangen ist nach warm empfundener, schön gesetzter, reiner Kunst!

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

GUSTAV MAHLER ALS ORGANISATOR

von Emil Gutmann-München

„Kunst ist der Pfad des Künstlers zu seinem Kunstwerk."

Die suggestive Wirkung Gustav Mahlers, gleichviel ob er als Schaffender oder als Nachschaffender in die Erscheinung trat, erklärt sich am vollkommensten aus der Stärke dieses Charakters: Charakter in der Deutung Emerson's verstanden, d. i. als der menschliche Genius, der lieber zum Schelmen und Narren dieser Welt wird, als daß er seine weißen Hände durch Nachgiebigkeiten befleckte. Die geradezu seherische Zielsicherheit und die großartige Sachlichkeit dieses Musikers wurden von keinem der Mitstrebenden unserer Zeit erreicht, weil keiner von ihnen (in diesem Sinne) künstlerisch so charakterstark war wie Gustav Mahler.

In seinem eigensten Schaffen diese grandiose Folgerichtigkeit seines Charakters nachzuweisen, ist nicht meines Amtes. Sie wird auf diesem Gebiete auch mehr geahnt und empfunden, als nachgewiesen werden können, zumal Schöpfertrieb und Vorgang der Schöpfung zuletzt auch dem bewußtesten Künstler selbst mit dem Schleier des Mysteriums verhüllt bleiben. Desto reiner kann der Nachweis in der anderen Hälfte der Mahlerschen Wirkungssphäre gelingen: dort, wo seine reproduzierenden Fähigkeiten walteten, die immer unbestrittene Bewunderung, aber — bisher wenigstens — noch keine analysierende Erläuterung gefunden haben.

Die reproduktive Potenz Mahlers erschöpfte sich nämlich nicht in einem bloßen genialen Dirigieren oder Inszenieren. Sie war ein Kunstwirken höherer Ordnung, das nicht nur jedem Kunstwerk vor den Rezipierenden eine neue Deutung gab, sondern auch die Darstellung an sich, die sonst nur eine technische Leistung ist, zu einem künstlerisch hochbedeutsamen geistigen Vorgang machte. Die zahllosen Proben, die Mahler verlangte, zielten nämlich nicht auf äußerste Disziplin, nicht auf vollkommenste Beherrschung des Stofflichen, auch nicht auf die endliche Unterjochung der einzelnen Subjektivitäten unter den Willen des Kunstwerks allein ab. Mahlers Arbeit ging dahin, das ursprünglich zerstreute Material der ausführenden Kräfte in ein homogenes umzugestalten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(„Homogenes Material" war eine Lieblingsbezeichnung Mahlers!) Er verschmolz Sänger, Orchester, Szene zu einer Kunsteinheit, die nichts anderes darstellte als den spezifischen Organismus des Kunstwerks. In diesem Sinn geschah es unter Mahler also nicht bloß, daß eine Symphonie oder eine Oper aus der Notenschrift in Klang und Bewegung umgesetzt wurde, sondern: er schuf dem Kunstwerk, das bisher nur ersonnen, aber noch nicht geschaffen war, den Körper, in dem es lebte, in dem es seinen Kopf, seine Füße, sein Herz und seinen Pulsschlag fand. Mahler reproduzierte nicht, er organisierte das Kunstwerk.

Gerade dieses außerordentliche Verständnis für die organischen Erfordernisse, für die Lebensbedingungen des Kunstwerks, das in den spekulativ nicht zugänglichen Gründen alles Werdens und Vergehens wurzelt, und deshalb elementar genannt werden muß, zeigt am deutlichsten die eigenartige Gottähnlichkeit des wahren Künstlers. Der divinatorische Instinkt für die Existenzbedingungen des Kunstwerks erklärt auch die Strenge und Unnachgiebigkeit des „Tyrannen" Mahler gegenüber all' den kleinen Nachlässigkeiten der Praxis: wer den Schöpferwillen zur Belebung hat, kann sich nicht wissentlich zur Verkrüppelung oder gar zum Mord seiner Kreatur hergeben.

Die Fähigkeit, das zerstreute Material der reproduzierenden Kraft in ein homogenes, in eine Kunsteinheit, in den Kunstwerkkörper selbst umzuschaffen, ist eine originäre Künstlerqualität, sie ist einzigartig, genau wie der Goethesche Pantheismus oder der Rodinsche Pleinairismus, und muß daher als ursprünglich-künstlerische Begabung, als „Genialität" gewertet werden. Auch sie, oder gerade sie, macht Mahler zu dem einzigartigen Phänomen, das er in unserer Kunstepoche darstellt. Bewiesen wird diese Fähigkeit durch ihre (vollkommen bewußte) Betätigung.

Wenn ich als kurz erläuterndes Beispiel dieser Fähigkeit nicht die Inszenierung eines Musikdramas durch Mahler, sondern die Aufführung seiner Achten Symphonie wähle, so geschieht dies nicht bloß deshalb, weil mir der Einblick in die Operntätigkeit Mahlers einigermaßen mangelt, während ich die organisatorische Belebung dieses Werkes nicht nur beobachtet, sondern an ihr von Anfang zu Ende mitgearbeitet habe; viel mehr und besonders geschieht es deshalb, weil dieses eigenartige organische Verständnis am deutlichsten sich dort erhellt, wo es zum Selbstverständnis wird. Und weil die Körperschaffung für dieses Werk (das er wiederholt sein Lebenswerk genannt hat) die komplizierteste Aufgabe war, die sich Mahler jemals selbst gestellt hat.

Über die Vorarbeiten, d. h. über die Materialbeschaffung, möchte ich hinweggleiten. Mahler konnte nur bestes Material brauchen und bestand überall ganz unnachgiebig auf der Bereitstellung eines solchen. (Er wurde

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

genau vor einem Jahre im Auslande einmal wirklich „kontraktbrüchig", d. h. verweigerte eine Konzertverpflichtung und reiste ab, weil das ihm zur Verfügung gestellte Orchestermaterial in seinem Sinne nicht bearbeitungsfähig war; was juristisch vielleicht nicht ganz stichhaltig ist, aber seinen künstlerischen Ernst glorifiziert.) Von vornherein begnügte sich Mahler nicht, die und die Orchesterbesetzung, so und so viele Chöre und Solisten zu fordern. Ich besitze von ihm eine schriftliche Orchesteraufstellung für die Achte Symphonie, wo fast jedem Instrument eine individuelle Qualitätsforderung angefügt ist und die dergestalt als Muster vorbildlicher Detailarbeit bezeichnet werden muß. Gleich genau war er in seinen Chorforderungen, bestand darauf, daß ganz autoritative Dirigenten die Vorbereitung leiteten und vereinbarte mit diesen bis in die kleinste Einzelheit die Einteilung und Erledigung des Arbeitspensums. Ebenso individuell wurden die Solisten ausgewählt, von denen nicht nur die Anwesenheit bei den letzten Gesamtproben, sondern auch Klavierproben in Wien, München und Toblach gefordert und — dies ist noch bezeichnender — freudig bewilligt wurden. Diese umständlichen Vorbedingungen, diese zahl- und maßlosen kritischen Forderungen waren für Mahler typisch und hatten einen bestimmten Zweck. Jeder einzelne der Beteiligten geriet in Erregung wegen dieses immer angedrohten „über eure Kraft", spannte seine Kräfte aufs äußerste an und war schließlich besessen auf den Nachweis, daß er das Unüberwindliche doch zu überwinden vermöge. So erreichte es Mahler stets, alle seine Mitarbeiter nicht nur aus persönlichen (ehrgeizigen) Gründen, sondern vor allem sachlich für die Aufführungen zu interessieren. Er selbst war unermüdlich, reiste zu den Chorproben, studierte das Orchester ganz allein, korrigierte Werk und Leistungen und opferte so nach schwerer Winterarbeit auch noch den ganzen Sommer.

Die Vorproben mußten die absolute Beherrschung des Stofflichen und Technischen zeitigen, auf den Ensembleproben studierte er nur mehr den Ausdruck. Auch hier arbeitete er immer nur gruppenweise, nie zusammenfassend. Jedes Glied des Riesenkörpers bekam seine speziellen Weisungen und Erklärungen, die dabei immer so gefärbt waren, daß jeder Gruppe ihre Aufgabe als die wichtigste erscheinen mußte, während sie sich um die Leistungen der anderen Beteiligten überhaupt nicht zu kümmern brauchte. (Es geht den Arm nichts an, wie sich das Bein bewegt; wichtig ist nur, daß sich beide auf die vollkommenste Art bewegen.) Durch diese unvergleichliche Konzentration aller Beteiligten auf ihre spezielle Aufgabe schloß Mahler jede Ablenkung, jedes Versagen und Verfehlen der Musiker aus, zumal er es verstand, den Ausdruck, den er verlangte, greifbar deutlich mit Wort und Gesten zu umschreiben. Ein Trompeter kann giksen, solange er das Bewußtsein hat, daß er ein schweres hohes C zu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

blasen hat; sobald ihm aber Mahler erläutert hat, daß es sich um kein C, sondern um einen Schrei, um eine Lebensfunktion dieses in der Trompete verkörperten musikalischen Organs handelt, dann gikst er gewiß nicht mehr.

Die Organisierung des Kunstwerkes beendete Mahler jedoch nicht bei den Mitwirkenden. Er schuf ihm auch die Luft, in der es atmen sollte. Ein Kunstwerk lebt erst, wenn es aufgenommen, rezipiert wird. Mahler unterließ nichts, was er für diese Aufnahme durch den Hörer für erforderlich hielt. Die äußere Gruppierung der Massen war ihm sehr wichtig, um auch für das Auge die Einheit des Kunstwerkkörpers sinnfällig zu machen, und Roller, der Getreue, wußte seinen Absichten durch eine architektonisch höchst wirksame Gliederung in Rumpf und Extremitäten gerecht zu werden. Darüber hinaus noch regelte Mahler die Beleuchtung, ja er setzte es sogar durch, daß die Trambahnen, die an der Festhalle entlang rasselten, zur Verhinderung dieser Fremdgeräusche während der Dauer der Aufführungen langsam und ohne Glockenzeichen vorübergleiten mußten!

Er verhinderte den Vertrieb der „Führer", denn was ist das Nachlesen eines Themas und sein Wiedererkennen gegenüber der Erkenntnis und Empfängnis des Kunstwerkes als lebendiger Einheit, wie er es anstrebte! Die Sorge um diese Einheit des Organismus und um seine einheitliche Rezeption leitete ihn bis in die Redigierung des Textprogramms, das wirklich nur den Text, d. h. die gesungenen Worte, enthielt, sonst aber nicht einmal die Angaben, welche Textstellen vom ersten oder zweiten Chor, welche von den Solisten gesungen wurden. Aus diesem Grunde wehrte er sich gegen jede Deutung, gegen jeden überflüssigen Zusatz. (Aus einem Briefe an mich: „Meine Symphonie heißt nicht Faust-Symphonie, ist keine Faust-Symphonie und ich verbitte mir jede Bezeichnung.")

Ich glaube, daß es für Mahler keine Programm-Musik gab, weil es für ihn auch keine absolute Musik gab: er kannte nur eine absolute Kunst, die in jedem Kunstwerk einheitlich verkörpert sein sollte.

Und das Resultat dieser einheitlichen Organisation?

Als Mahler in dem Halbdunkel der Riesenhalle, in der die schwarze Masse der Hörer mit der schwarzweißen Masse der Ausführenden zusammenfloß, an das Dirigentenpult trat, empfand jeder: einem Urwesen, einem wohlorganisierten, lebensfähigen, war jetzt eben das Herz eingesetzt worden, gleich würde es zu schlagen beginnen. Es gab in diesem Augenblick keine Sänger und keine Hörer, kein Instrument und keinen Resonanzboden, sondern einen einzigen Körper mit vielen, vielen Adern und Nerven, der nur darauf wartete, vom Blut und Odem der Kunst durchströmt zu werden. Unter keinem anderen ergab sich diese völlige Bereitwilligkeit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aller zur Kunst, zum Kunstwerk und Kunstempfängnis. Name und Zweck dieses Körpers wurde begrifflich: die Kunstgemeinde!

Und Mahler ließ den Stock niederfallen, — da klopfte das belebende Blut rhythmisch durch diesen Körper und zum ersten Male öffnete sich der Mund der am heiligen Berge getürmten Menschheit zum inbrünstigen Aufschrei: „Veni creator spiritus!"

Mahler hat nie etwas dirigiert, was nicht eine Anrufung der schöpferischen Gottheit gewesen wäre.

Dies also ist es, was Mahler, der Organisator, den Menschen, die ihm zuzuhören bereit waren, zu geben hatte.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

GUSTAV MAHLER-LITERATUR

Zusammengestellt von Otto Keller-München

1. Broschüren

Bahr, Hermann.	Gustav Mahler	siehe Paul Stefan.
Bahr-Mildenburg, Anna.	» »	» »
Bie, Oskar.	» »	» »
Bischoff, H.	Das deutsche Lied	Die Musik, Bard, Marquardt & Cie., Berlin.
Bittner, Julius.	Gustav Mahler	siehe Paul Stefan.
Burckhard, Max.	» »	» »
Göhler, Georg.	» »	» »
Graf, Max.	Wagnerprobleme	Wien 1899.
Gregori, Ferdinand.	Gustav Mahler	siehe Paul Stefan.
Gutheil-Schoder, Marie.	» »	» »
Hagemann, Carl.	» »	» »
Hauptmann, Gerhart.	» »	» »
Hofmannsthal, Hugo v.	» »	» »
Istel, Edgar.	Gustav Mahlers VIII. Symphonie	Schlesinger Musikführer.
Klimt, Gustav.	Gustav Mahler	siehe Paul Stefan.
Neumann, Angelo.	» »	» »
Nodnagel, E. O.	Jenseits von Wagner und Liszt	Ostpreußische Verlagsanstalt, Königsberg 1902.
»	Gustav Mahlers II. und III. Symphonie. Analysen	Ed. Roether, Darmstadt.
»	Gustav Mahlers V. Symphonie	Edition Peters.
Pfitzner, Hans.	Gustav Mahler	siehe Paul Stefan.
Piper, R.	Gustav Mahler als Liederkomponist	Sonderabdruck der Schlesischen Heimatsblätter, Hirschberg i. Schlesien.
Reger, Max.	Gustav Mahler	siehe Paul Stefan.
Ritter, Wilhelm.	Études d'art étranger	Mercure de France, Paris 1906.
Schiedermair, Ludwig.	Gustav Mahler	Seemanns Nachfolger, Leipzig 1900.
»	Gustav Mahlers I. und III. Symphonie	Schlesinger Musikführer.
Schillings, Max.	Gustav Mahler	siehe Paul Stefan.
Schnitzler, Arthur.	» »	» »
Specht, Richard.	» »	Gose & Tetzlaff, Berlin 1905.
»	Gustav Mahlers VI. Symphonie	Kahnts Musikführer.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stefan, Paul. Gustav Mahler. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen	R. Piper & Co., München 1910.
„ Gustav Mahlers Erbe	H. v. Weber, München 1908.
„ Gustav Mahler, eine Studie über Persönlichkeit und Werk	R. Piper & Co., München 1910.
Steinitzer, Max. Gustav Mahler.	siehe Paul Stefan.
Strauß, Richard. „ „	„ „
Teibler, Hermann. Gustav Mahlers II. Symphonie	Schlesinger Musikführer.
Weigl, Karl. Gustav Mahlers IV., V., VI. und VII. Symphonie	„ „
Zweig, Stefan. Gustav Mahler	siehe Paul Stefan.

2. Größere Aufsätze in Tageszeitungen, Wochen-, Halbmonats- und Monatsschriften

Anonym. Gustav Mahler in Budapest	Hamburger Signale 20. 3. 1891.
— Wie Gustav Mahler lesen lernte	Neues Wiener Tagblatt 27. 6. 1894.
— Mahleriana	Deutsches Volksblatt, Wien 31. 10., 19. 11., 26. 11. 1899.
— Polemik im Konzertsaal	Neue Freie Presse, Wien 23. 2. 1900.
— Gustav Mahlers Antikritik	Fremdenblatt, Wien 23. 2. 1900.
— Der Entdecker Gustav Mahlers	Neues Wiener Journal 6. 8. 1905.
— Demissionsabsichten Mahlers	„ „ „ 15. 1. 1907.
— Mahleriana	„ „ „ 28. 4. 1907.
— Eine Adresse für Gustav Mahler	„ „ „ 25. 5. 1907.
— Wer soll Nachfolger Mahlers werden? Eine Rundfrage	„ „ „ 13. 6. 1907.
— Zur Mahlerkrise	„ „ „ 18. 6. 1907.
— Die Direktionskrise der Wiener Hofoper	Neue Freie Presse, Wien 20. 8. 1907.
— Eine Unterredung mit Mahler	„ „ „ „ 26. 8. 1907.
— Mahler über die Gründe seiner Demission	„ „ „ „ 27. 8. 1907.
— Wie Mahler geimpft wurde	Münchner Ztg. 12. 9. 1907 (Fremdenblatt, Wien).
— Mahlers amerikanisches Engagement. Unterredung mit Direktor Conried	Neue Freie Presse, Wien 22. 9. 1907.
— Wie Gustav Mahler fiel	Bayr. Kurier, München 6. 12. 1907 (Neues Pester Journal).
— Mahlers Abschiedsschreiben	Neue Freie Presse, Wien 7. 12. 1907.
— Aus dem Wiener Musikleben. (Der Abschied Mahlers)	Münchner Allg. Ztg. 14. 12. 1907.
— Gustav Mahler als Konzertdirigent	Neues Wiener Journal 6. 2. 1909.
— Ein Gespräch mit Gustav Mahler	Neue Freie Presse, Wien 5. 11. 1909.
— Aus Gustav Mahlers Jugend	Neues Wiener Journal 30. 9. 1910.
— Gustav Mahler, Gastdirigent der Wiener Hofoper	„ „ „ 1. 11. 1910.
— Gustav Mahler. Sa vie et sa personnalité	La Vie Musicale, Lausanne 4, 3.
— Gustav Mahler als Symphoniker	Der Roland von Berlin (Neues Wiener Journal 26. 4. 1905).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Anonym. Gustav Mahler über seine II. Symphonie	Fremdenblatt, Wien 23. 10. 1900.
— Gustav Mahlers II. Symphonie	Musical Courier, New York 29. 11. 1908.
— Gustav Mahlers II. Symphonie in Paris	Neue Fr. Presse, Wien 18. 4. 1910 (Telegr.)
— „ „ III. „	Fremdenblatt, Wien 4. 12. 1906 „
— „ „ VI. „	Wiener Abendpost 9. 8. 1906.
— „ „ „ „ im Wiener Konzertverein	Fremdenblatt, Wien 6. 1. 1907.
— Gustav Mahlers VII. Symphonie	Münchner N. Nachrichten 22. 9. 1908.
— „ „ VIII. „	Pzeglad Muzyczny, Warschau 19.
— „ „ „ „	Dresdner N. Nachrichten Juli 1910.
— Stimmen über Mahlers VIII. Symphonie	Leipziger Tageblatt 15. 9. 1910.
— Gustav Mahler in New York erkrankt	Neues Wiener Journal 25. 3. 1911.
— Gustav Mahlers Erkrankung	Münchner Neueste Nachr. 27. 3. 1911.
— Ärztliche Untersuchung Gustav Mahlers durch Chantemesse, Paris	Neue Freie Presse, Wien 21. 4. 1911.
— Das Befinden Gustav Mahlers	„ „ „ „ 22. 4. 1911, Neues Wiener Journal 5. 5. u. 10. 5. 1911.
— Gustav Mahlers Abreise von Paris nach Wien	Neue Freie Presse, Wien 12. 5. 1911.
— Die Sehnsucht des kranken Herzens	Neues Wiener Journal 13. 5. 1911.
— Mahlers Rückkehr nach Wien	Neue Freie Presse, Wien 13. 5. 1911.
— Gustav Mahlers Krankheit	Neues Wiener Journal 14. 5., 16. 5., 17. 5. und 18. 5. 1911.
— Gustav Mahler in Budapest	Neues Wiener Journal 19. 5. 1911.
— Gustav Mahler	Neue Freie Presse, Wien 19. 5. 1911.
— Gustav Mahler †	Illustr. Wiener Extrablatt 19. 5. 1911.
— Gustav Mahler †	Fremdenblatt, Wien 19. 5. 1911.
— Gustav Mahler †	Münchner Zeitung 19. 5. 1911.
— Gustav Mahler †	Berliner Börsen-Courier 19. 5. 1911.
— Hoftheaterdirektor	Neue Freie Presse, Wien 21. 5. 1911.
— Gustav Mahler in Leipzig	Leipziger Neueste Nachr. 21. 5. 1911.
— Das Leichenbegängnis Gustav Mahlers	Neue Freie Presse, Wien 23. 5. 1911.
— Ein unbekanntes Gedicht Gustav Mahlers	„ „ „ „ 28. 5. 1911.
A. — Mahlers „Klagendes Lied“	Fremdenblatt, Wien 24. 2. 1900.
A. L. Mahler-Weingartner-Walküre-Tumult	Neue Musikztg., Stuttgart 1908, 19.
Adler, Felix. Gustav Mahler als Komponist	Wiener Montagsrevue 17. 4. 1899.
„ „ Gustav Mahlers Schaffen	Deutsche Arbeit, Prag Juli 1910.
Adler, Guido. Euryanthe in Wien	Zeitschrift der I. M. G. 5. Band.
„ „ Gustav Mahler. Ein Freundeswort zum 50. Geburtstag	Neue Freie Presse, Wien 7. 7. 1910.
B- Mahlers VIII. Symphonie	Berliner Börsen-Courier 14. 9. 1910.
Bach, J. Mahlers VII. Symphonie	Österr. Rundschau 1. 10. 1908.
„ „ VIII. „	Wiener Mode 24, 2.
Batka, Richard. Mahlers VII. Symphonie	Kunstwart 23, 6.
„ „ Gustav Mahler.	Fremdenblatt, Wien 19. 5. 1911.
Bekker, Paul. Gustav Mahler	Norddeutsche Allg. Ztg. 1905, 2, 3.
Bie, Oskar. Berliner Musik. Gustav Mahlers II. Symphonie	Neue Freie Presse, Wien 9. 12. 1905.
Bienenfeld, Elsa. Mahlers VII. Symphonie	Neues Wiener Journal 10. 11. 1909.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bienenfeld, Elsa. Mahlers VIII. Symphonie	Neues Wiener Journal 13. 9. 1910.
„ „ Mahler und die Wiener Hofoper	„ „ „ 19. 5. 1911.
„ „ Gustav Mahler in Wien	Der Tag, Berlin 30. 5. 1911.
Brandes, Friedrich. Mahlers VIII. Symphonie	Kunstwart 24, 1.
Braungart, Richard. Gustav Mahler und die Programm-Musik	Mus. Rundschau, München 30. 11. 1905.
Bricht, Balduin. Die Auferstehungssymphonie	Wiener Volkszeitung. 12 4. 1899.
Casella, A. Gustav Mahler et sa II. Symphonie	S. I. M. 15. 4. 1910.
Decsey, Ernst. Gustav Mahler z. 50. Geburtstag	Neue Freie Presse, Wien 7. 7. 1910.
Dillmann, Alexander. Gustav Mahler †	Münchner Neueste Nachr. 20. 5. 1911.
Draber, H. W. Mahlers VIII. Symphonie. Inhaltsangabe	Signale für die musikal. Welt 68, 35.
-e- Bei einer Gustav Mahler-Probe	{ Neues Wiener Journal 10. 9. 1910 (Münchner Neueste Nachr. 9. 9. 1910).
„ Mahlers VIII. Symphonie	Münchner Neueste Nachr. 13. 9. 1910.
Eccarius-Sieber, A. Mahlers V. Symphonie Uraufführung	Neue Musik. Presse, Wien 19. 11. 1904.
Ehlers, Paul. Gustav Mahlers VIII. Symphonie	Allgemeine Musikzeitung, Berlin 16. 9. 1910.
Epstein, Julius. Erinnerungen an meinen Schüler Gustav Mahler.	Illustr. Wiener Extrablatt 19. 5. 1911.
Ertel, Paul. Mahlers VII. Symphonie	Der Tag, Berlin 24. 1. 1911.
es. Mahlers VIII. Symphonie im Klavierauszug	Leipziger Volkszeitung 1910, 102.
Feld, Kalman. Gustav Mahler. Epilog zum Rücktritt	Konzertsaal 5. 9. 1907.
Fiege, Rudolf. Mahlers IV. Symphonie	Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Gotha 1902, 1—3.
Flügel, Ernst. Mahlers V. Symphonie	Schlesische Zeitung, Breslau 22. 12. 1905.
Foerster. Aus Mahlers Werkstatt, Erinnerungen	Der Merker, Wien 1, 23.
Geißler, F. A. Mahlers Lieder.	Die Musik VII. 15
„ M. Mahlers I. Symphonie	N. Musikal. Presse, Wien 1. 1. 1899.
Göhler, Georg. Über die Stellung zur Mahlerschen Kunst	Die Musik IX. 23.
„ „ Mahlers IV. Symphonie	Programmbuch d. 5. Ab.-Konzertes d. Musikal. Gesellschaft Leipzig 1910.
„ „ „ „ „	Leipziger Tageblatt 1. 2. 1910.
„ „ Gustav Mahler	Kunstwart 1910, XXIII, 20.
„ „ Mahlers Lieder	„ XXIV, 2.
„ „ Mahler als Liederkomponist	Leipziger Tageblatt 9. 11. 1910.
Göllerich, August. Gustav Mahlers komische Oper „Die 3 Pintos“	Deutsches Volksblatt, Wien 22. 1. 1889.
Graf, Max. Gustav Mahlers „Klagendes Lied“	Neues Wiener Journal 18. 2. 1901.
„ „ Mahlers Direktorschaft	Die Wage, Wien 1901, 39—40.
„ „ Gustav Mahlers IV. Symphonie	Neues Wiener Journal 13. 1. 1902.
„ „ „ „ III. „	„ „ „ 20. 12. 1904.
„ „ „ „ V. „	„ „ „ 15. 12. 1905.
„ „ Gustav Mahler	„ „ „ 19. 5. 1911.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gregor, Hans. Die künstlerische Persönlichkeit Gustav Mahlers	Neue Freie Presse, Wien 19. 5. 1911.
Gutheil-Schoder, Marie. Worte des Nachrufes für Gustav Mahler	„ „ „ „ 19. 5. 1911.
Hahn, Arthur. Mahlers VIII. Symphonie	Münchner Zeitung 13. 9. 1910.
Helm, Theodor. „ I. „	Deutsche Zeitung, Wien 20. 11. 1900.
„ „ Gust. Mahlers „Klagendes Lied“	„ „ „ 19. 2. 1901.
Herzfeld, V. v. Gustav Mahler	N. Musikal. Presse, Wien 9. 5. 1897.
Heuberger, Richard. Gustav Mahlers III. Symphonie	Neue Freie Presse, Wien 10. 4. 1899.
„ „ Gustav Mahlers „Klagendes Lied“	„ „ „ „ 18. 2. 1901.
Hirschfeld, Robert. Erstes philharm. Konzert, Mahler als Dirigent	Wiener Abendpost 7. 11. 1898.
„ „ Gustav Mahler und die „Neunte“	„ „ 23. 2. 1900.
„ „ Gustav Mahlers I. Symphonie	„ „ 20. 11. 1900.
„ „ „ „ „Klagendes Lied“	„ „ 23. 2. 1901.
„ „ Gustav Mahlers IV. Symphonie	Programmbuch der philharm. Konzerte Wien 12. 1. 1902.
„ „ „ „ „ „	Wiener Abendpost 14. 1. 1902.
„ „ Mahler und Strauß in Wien	Öst. Rundschau 1904, 9.
„ „ Mahlers V. Symphonie	Wiener Abendpost 14. 12. 1905.
Holtzmann, Prof. Gustav Mahler und seine VIII. Symphonie. Entgegnung auf Ehlers' Kritik.	Allgemeine Musikzeitung 23. 9. 1910.
„ „ Mahlers VIII. u. die Kritik	Neue Musikzeitung, Stuttgart 32, 8.
Humbert, Georges. Autour de la III. Symphonie de Gustave Mahler	La Vie Musicale, Lausanne 3, 9.
„ „ Mahlers VIII. Symphonie	„ „ „ 4, 3 u. 6.
J. E. Mahlers VI. (Ein Musikantenbrief)	Neue Freie Presse, Wien 11. 11. 1906.
Janetscheck. Mahlers VIII. Symphonie	Tonkunst, Berlin 14, 27.
Jelnieck. Gustav Mahlers Persönlichkeit und sein Verhältnis zur Kunst	Musikalisches Wochenblatt 41, 21.
Joß, Viktor. Mahlers VII. Symphonie	Allgemeine Musikzeitung 2. 10. 1908.
„ „ „ „ „	Die Wage, Wien 11, 39.
Isler, Ernst. Gustav Mahlers VIII. Symphonie	Schweizerische Musikzeitung 50, 26.
Istel, Edgar. Gustav Mahler in München	Münchner Neueste Nachrichten 27. 10. 1908.
„ „ Production of Gustav Mahlers VIII. Symphonie under the composers direction at Münich	Monthly Musical Record, London 40, 478.
„ „ Wie Gustav Mahler eine Protektionsoper ablehnte	Münchn. Neueste Nachrichten 23. 5. 1911.
Kalbeck, Max. Gustav Mahlers I. Symphonie	Neues Wiener Tagblatt 20. 11. 1900.
„ „ „ „ „Klagendes Lied“	„ „ „ 23. 2. 1901.
„ „ Gustav Mahlers IV. Symphonie	„ „ „ 16. 1. 1902.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kalbeck, Max. Mahlers Pastoral-oder Tragische Symphonie	Neues Wiener Tagblatt 7. 1. 1907.
Karpath, Ludwig. Gustav Mahlers II. Symphonie	„ „ „ 10. 4. 1899.
„ „ Mahler und die Wiener Hofoper	Bühne und Welt 1904, 17.
„ „ Mahler-Weingartner	Signale für d. musikalische Welt 1907. 56.
„ „ Gustav Mahler	Straßburger Post 1905, 105.
Kastner, Rudolf. Mahlers V. Symphonie	Münchner Neueste Nachrichten 21. 10. 1904.
Kauders, A. Gustav Mahler als Hans v. Bülow	Neues Wiener Journal 23. 2. 1900.
„ „ Gustav Mahlers „Klagendes Lied“	Fremdenblatt, Wien 18. 2. 1901.
„ „ Gustav Mahlers IV. Symphonie	„ „ 13. 1. 1902.
„ „ Mahlers VI. Symphonie	„ „ 5. 1. 1907.
Keller, Otto. Gustav Mahler zum 50. Geburtstag	Münchner Kunstwoche 9. 7. 1910. Hamburger Fremdenblatt 7. 7. 1910.
„ „ Mahlers VIII. Symphonie	Musiksalon, Berlin 1910, 19.
„ „ Gustav Mahler	Deutsche Militärmusikerzeitung 33, 20.
„ „ „ „	Die Woche 1911, 21.
„ „ „ „	Musiksalon 1911, 11/12.
Kienzl, Wilhelm. Gustav Mahlers I. Symphonie	„Im Konzert“, Allg. Verein für Lit., Berlin 1908.
„ „ „ „ III. „	
„ „ „ Mahler als Dirigent	
Komorzynski, E. v. Gustav Mahler, Neue Lieder	Neue Musikzeitung, Stuttgart 1905. 9.
Korngold, Julius. G. Mahlers III. Symphonie	Neue Freie Presse, Wien 17. 12. 1904.
„ „ „ „ V. „	„ „ „ „ Dez. 1905.
„ „ „ „ VI. „	„ „ „ „ 8. 1. 1907.
„ „ Gustav Mahler	„ „ „ „ 4. 6. 1907.
„ „ Hofoperntheater (Direktor Gustav Mahler)	„ „ „ „ 26. 1. 1907.
„ „ G. Mahlers III. Symphonie	„ „ „ „ 29. 10. 1907.
„ „ „ „ VII. „	„ „ „ „ 6. 11. 1909.
„ „ „ „ VIII. „ (Generalprobe)	„ „ „ „ 12. 9. 1910.
„ „ G. Mahlers VIII. Symphonie	„ „ „ „ 13. 9. 1910.
„ „ „ „ „ „	„ „ „ 14. 9. 1910 (Telegr.).
„ „ „ „ „ „	„ „ „ „ 14. 9. 1910.
„ „ Gustav Mahler †	„ „ „ „ 19. 5. 1911.
Krebs, Carl. Mahler (Aus dem Berliner Musikleben)	Deutsche Rundschau, Berlin 1905, 10.
Kroyer, Theodor. Gustav Mahlers IV. in München	Die Musik I. 6.
Kurz-Halban, Selma. Gustav Mahler, Ein Blatt der Erinnerung	Neue Freie Presse, Wien 19. 5. 1911.
L. J. Zum Heimgang G. Mahlers	Berliner Börsen-Courier 21. 5. 1911.
Lederer, V. Gustav Mahlers III. Symphonie in Prag	Signale für d. musikal. Welt 30. 3. 1904
„ „ Mahlers VII. Symphonie	Bayr. Kurier, München 25. 9. 1908.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lederer, V.	Mahlers VII. Symphonie
„ „	„ „ „
Leporello.	Der neue Mann
Leßmann, Otto.	Gust. Mahlers II. Symphonie
Liebstoeckl, Hans.	„ VI. „
„ „	Die Hofoper
L. P.	Di Gustavo Mahler
Louis, Rudolf.	Gustav Mahlers VIII. Symphonie
„ „	Gustav Mahler.
Lvovsky, B.	C-moll Symphonie G. Mahlers
M. —	G. Mahlers III. Symphonie
Mandyczewski, Eusebius.	G. Mahlers I. Symphonie
Marsop, Paul.	Mahlers III. Symphonie. Eine Krefelder Heerschau
Moll, E. S.	Mahlers Persönlichkeit
Müller-Hartung.	Mahlers VIII. Symphonie
N., K.	Mahler in Liedern
Neisser, Arthur.	Gustav Mahlers VIII. Symphonie
Neumann, Angelo.	Über Kainz und Gustav Mahler
Niemann, Walter.	Mahlers VI. Symphonie
„ „	G. Mahler, ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen
Nodnagel, E. O.	Gustav Mahlers I. Symphonie
„ „ „	Gustav Mahler
„ „ „	Gustav Mahlers II. Symphonie
„ „ „	„ „ V. „
„ „ „	„ „ V. „
„ „ „	Gustav Mahler
„ „ „	Gustav Mahlers VI. Symphonie
Op., Ad. (München).	Warum Gustav Mahler Direktor der Wiener Hofoper wurde
P., P.	G. Mahlers III. Symphonie (Amsterdam)
„ „ „ „	IV. „
Pfohl, Ferdinand.	Gustav Mahlers III. Symphonie (Hamburg)
Porges, Heinrich.	Gustav Mahler als Symphoniker
Prochazka, R. Frhr. v.	G. Mahlers VII. Symphonie
Prod'homme, J.-G.	Gustav Mahler
Puttmann, Max.	„ „

Rhein. Musikztg. 9, 43 und Hamburger Konzert- und Theaterztg. Nov. 1908.	
Deutsche Musikerztg. 3. 10. 1909; Musikal. Rundschau, München 7. 10. 1909.	
Wiener Sonn- u. Montagsztg. 26. 4. 1897.	
Allgemeine Musikzeitung 27. 12. 1895.	
Illustriertes Wiener Extrablatt 5. 1. 1907.	
„ „ „ 17. 1. 1907.	
Nuova Musica 15, 191.	
Münch. Neueste Nachrichten 14. 9. 1910.	
Kunstwart 1. 8. 1901.	
Almanach d. Öst. Theater- u. Musikztg.	
Allg. Handelsblad, Amsterdam. 23. 10. 1903.	
Programmbuch der Wiener Philharmoniker.	
Allgemeine Zeitung, München 1901, 162.	
Münch. Neueste Nachrichten 14. 7. 1910.	
La Cronica Musicale, Pesaro 14, 10.	
Magazin 1. 1. 1908.	
Kunstrundschau München 17. 9. 1910.	
Deutsche Musikerztg. 1. 10. 1910.	
Neues Wiener Journal 12. 11. 1910.	
Signale für die musikal. Welt 5. 12. 1906.	
Frankfurter Ztg. 1910, 249 (9. 9. abends).	
Neue Musikztg. XXVI, 15, 16, 17, 18.	
Musikal. Wochenblatt 30. 9., 7. 10. u. 14. 10. 1897.	
Die Musik II. 17.	
Die Musik IV. 4 und 5.	
Allg. Musikztg. 1905, 7—11.	
Kunstwart 1905, 8—9.	
Die Musik V. 16.	
Neues Wiener Journal 19. 10. 1900.	
Signale für die musikal. Welt 4. 11. 1903	
„ „ „ „ „ 7. 12. 1904	
Hamburger Korrespondent 8. 12. 1896.	
Münch. Neueste Nachrichten 23. 10. 1900.	
Neue Musikzeitung, Stuttgart 30, 1.	
Pariser Journal 52, 842 (261).	
Blätter f. Haus- u. Kirchenmusik 1905, 5.	

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Reber, Paula. Gustav Mahlers II. Symphonie	Zeitschrift für Musik 12. 12. 1900.
Reinhardt, H. „ „ VI. „	Neues Wiener Journal 6. 1. 1907.
„ „ Mahleriana	„ „ „ 20. 10. 1907.
Reichel, Alex. Gustav Mahlers I. Symphonie	Schweizerische Musikztg. 49, 30.
Reuß, Eduard. Gustav Mahlers VI. Symphonie	Neue Musikal. Presse, Wien 30. 6. 1906.
Ritter, Wilh. Ein Mahler-Enthusiast	Neues Wiener Journal 21. 3. 1907 (Berner Bund, Semaine littéraire).
„ „ Mahlers VII. Symphonie	S. I. M. 4, 11.
„ „ „ VIII. „	S. I. M. 6, 10.
„ „ „ VII. „	Bulletin franc. de la Société Int. de Musique 1908, 11.
„ „ „ VII. „	Le Courrier Musical, Paris 1908, 19.
„ „ Gustav Mahler	La Vie Musicale, Lausanne 1909, 8.
Robert, Rich. Gustav Mahlers IV. Symphonie	Illustr. Wiener Extrablatt 13. 1. 1902.
„ „ „ „ V. „	Wiener Sonn- u. Montagsztg. 11. 12. 1905.
Rudder de, May. Gustav Mahler	Le Guide Musical, Brüssel 57, 4.
S. Gustav Mahler (Wiener Direktoren)	Fremdenblatt, Wien 8. 11. 1906.
S. Gustav Mahlers II. Symphonie (Colonne-Konzerte)	La Revue Musicale 10, 9.
S., A. Gustav Mahlers VIII. Symphonie (Wiederholung der Uraufführung)	Münch. Neueste Nachrichten 15. 9. 1910.
S., J. Gustav Mahlers III. Symphonie (Hamburg)	Hamburger Nachrichten 8. 12. 1896.
Salten, Felix. Mahler	Die Zeit, Wien 18. 12. 1904.
Schalk, Franz. Ein Nachruf für Gustav Mahler	Neue Freie Presse, Wien 19. 5. 1911.
Scharlitt, Bernard. Mahler als Direktor der Wiener Hofoper	Vereinigte Musikal. Wochenschriften 1905, 15—26.
„ „ Aus einem Gespräch mit Gustav Mahler	Neue Freie Presse, Wien 25. 5. 1911.
Schiedermair, Ludwig. Gustav Mahler als Symphoniker	Die Musik I. 6—8.
„ „ Gustav Mahler	Neue Zeitschrift f. Musik 1905, 20—23.
Schittler, Ludwig. Gustav Mahlers VIII. Symphonie	Musikal. Wochenblatt 41, 26.
Schmid, Otto. Gustav Mahlers II. Symphonie	Die Musik I. 8.
Schmitz, Eugen. „ „ II. „	Signale für die musikal. Welt 7. 10. 1906.
„ Zur künstlerischen Würdigung Gustav Mahlers	Propyläen, München 7. 9. 1910.
Schönaich, Gustav. Gustav Mahlers II. Symphonie	Reichswehr, Wien 10. 4. 1899.
„ Gustav Mahlers IV. Symphonie	„ „ 17. 1. 1902.
Schwers, Paul. Gustav Mahler †	Allgem. Musikzeitung, Berlin 38, 21/22.
Segnitz, Eugen. Lieder Gustav Mahlers	Leipziger Tageblatt 16. 11. 1910, 4. 2. 1911.
„ Gustav Mahlers IV. Symphonie	„ „ 8. 2. 1911.
Seidl, Arthur. Gustav Mahlers IV. Symphonie (München)	Neue Musikal. Rundschau, München 15. 12. 1901.
„ Gustav Mahlers VIII. Symphonie	Der Tag, Berlin 17. 9. 1910.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Seidl, Arthur.	Mahlers IV. Symphonie	Die Gesellschaft, München 16. 12. 1901.
Spanuth, August.	Gustav Mahlers VII. Symphonie	Signale für die musikal. Welt 66, 39.
„ „	„ „ VIII. „	„ „ „ „ „ 68, 38.
„ „	Cui bono	„ „ „ „ „ 69, 20.
„ „	Gustav Mahler	„ „ „ „ „ 69, 21.
Specht, Richard.	Gustav Mahler	Die Musik VII. 15.
„ „	Mahlers VII. Symphonie (Prag)	Neue Freie Presse, Wien 19. 9. 1908.
„ „	„ IV. „	Konzertprogramm Wiener Tonkünstler-orchester 11. 3. 1909.
„ „	„ VII. „	Der Merker 1, 2.
Specht, Richard	„ Weg (Zur Uraufführung der VIII. Symphonie)	„ „ 1, 23.
„ „	Mahlers VI. Symphonie	Kahnts Musikführer.
St., E.	„ II. „	Musikliterar. Blätter, Wien 15. 12. 1907.
Stiglbauer, A.	Gustav Mahlers „Klagendes Lied“	Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien 10. 3. 1901.
Th., E.	Judenherrschaft an der Wiener Hofoper	Deutsche Zeitung, Wien 4. 11. 1898.
Thomas-San Galli, Wolfgang.	Mahlers VIII. Symphonie	Rhein. Musikzeitung. 11, 38—39.
„ „ „ „ „ „	(Kunst, Kritik u. Geschäft)	Leipziger Tageblatt 15. 1. 1911.
Vancsa, Max.	Gustav Mahlers Erbe v. Stefan, Besprechung	Die Wage, Wien, 11, 51/2.
Vara, Sil.	Gustav Mahlers III. Symphonie	Neue Freie Presse, Wien 25. 12. 1904
Vogel, Bernhard.	„ „ II. „	Leipziger N. Nachrichten 16. 12. 1896.
Wahl, Eduard.	„ „ VIII. „	Die Musik X. 1.
Wallaschek, Richard.	„ III. „	Die Zeit, Wien 20. 12. 1904.
„ „	„ VI. „	„ „ „ 5. 1. 1907.
„ „	Zehn Jahre Mahlers	„ „ „ 13. 1. 1907.
Walter, Bruno.	Mahlers III. Symphonie	Der Merker, Wien 1, 1.
Weidt, Lucie.	Mein Direktor.	Illustr. Wiener Extrablatt 19. 5. 1911.
Wörz.	Mahlers II. „	Wiener Sonn- u. Montagsztg. 17. 4. 1899.
„	„ „Klagendes Lied“	„ „ 18. 2. 1901.
Wottawa, H.	„ II. Symphonie	Deutsche Kunst- u. Musikztg., Wien 15. 4. 1899.
Z., M.	Aus Mahlers Lehrjahren. Ein Gespräch mit Prof. Jul. Epstein	Neues Wiener Journal 19. 5. 1911.
Zifferer, Paul.	Gustav Mahlers Heimkehr	Neue Freie Presse, Wien 13. 5. 1911.
Zschorlich, Paul.	Mahlers III. Symphonie	Leipziger Tageblatt 1904, 608.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Mahler-Nekrologe

NEUE FREIE PRESSE (Wien), 19. Mai 1911. Ein warmempfundener, den großen Verlust des genialen Musikers beklagender Nachruf von Julius Korngold. In Würdigung der eminenten Dirigierkunst Mahlers heißt es: „Mahler ist der Bülow der nachwagnerischen Zeit, ein Bülow mit schöpferischer Begabung. Er vertrat vielleicht am eigentümlichsten den Typus des modernen Musikers, bei dem die Nervosität zur treibenden künstlerischen Macht geworden ist". Verfasser geht dann auf Mahlers Taten als Hofoperndirigent ein und auf die Schwierigkeiten, die seine Energie überwinden mußte. In beredten Worten wird der Komponist, der Geistesverwandte Bruckners und besonders Berlioz' gefeiert „in der Vermehrung der Symphoniesätze, in der Mischung des Instrumentalen mit dem Vokalen, in den brutalen Realismen, in den schwefelgelben Ironieen, in den abwechselnden Fahrten gen Himmel und zur Hölle. Seine Lyrik ist naiv und volkstümlich; in den ‚Wunderhorn'-Liedern schuf er eine Reihe von Gesängen, die durch Gesundheit, Sing- und Musizierlust erfrischen, in den ‚Kindertotenliedern' solche, in denen Töne von tiefschmerzlicher, dabei zarter, innigster Empfindung angeschlagen werden. — Mit Mahler ist eine geniale Persönlichkeit, die dem Kunstleben gewichtige Impulse gab, ein gärendes, treibendes Element, ein großer Anreger und ein großer Erzieher, ein Meister seiner Kunst geschieden."

Ein Aufsatz vom 21. Mai unter dem Titel „Hoftheaterdirektor" gibt ein umfassendes Bild von Mahlers gewichtigem Amt in der Wiener Oper und seinen erfreulichen und unerfreulichen Nebenerscheinungen. Die Schwierigkeiten dieses exponierten Postens werden folgendermaßen paraphrasiert: „Ihm, der zwei Herren dienen muß, einem obersten und einem untersten, dem Hof und dem Publikum, wird Tag für Tag ein Opfer an künstlerischer Überzeugung zugemutet, und je öfter er dieses Opfer bringt, desto rascher verscherzt er sich die Gunst der beiden Tyrannen. Sie verlangen Unterwürfigkeit, doch Respekt fühlen sie nur vor dem steifen Nacken. Mahler wußte ganz genau, daß er den beiden Herren nur dienen konnte, wenn er sein eigener Herr blieb. Auf einem Posten, der sich sonst nur um den Preis kleiner, feiner Charakterlosigkeiten behaupten ließ, hielt er sich ein langes Jahrzehnt durch das einfache Mittel der Charakterfestigkeit." Trefflich wird das Protektionswesen, die störende Existenz von Mitgliedern des „Almanach de Gotha" hinsichtlich ihres Mäzenatentums über trillernde Beine geschildert, deren Einfluß sich Mahler einfach entzog, indem er diese Sparte der Direktionsgeschäfte abgab. Doch sonst gab es an ärgerlichen Hindernissen wahrlich keinen Mangel. „Dieser ewige Spaziergang auf dem straffen Seil, ohne Behelfe, ohne Balancierstange ausgeführt, ermüdet auf die Dauer den Stärksten." Daß er ging, daß es so kommen mußte, war unvermeidlich. „Hof bleibt Hof. In diesem verhältnismäßig engen Bezirk kreuzen sich zu viel mächtige Einzelinteressen, streiten zu viel Sonderwünsche und verschiedenartige Kunstbedürfnisse miteinander, als daß nicht jeder, der in ein solches Netz gerät, sich eines Tages vor die Wahl

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gestellt sähe, entweder seine Stellung oder sein besseres Selbst aufzugeben. Am Tage, wo ein Hoftheaterdirektor sein Amt antritt, ist sein Sturz auch schon besiegelt. Über kurz oder lang muß er erfolgen, und es fragt sich bloß, bis zu welchem Datum er verschoben werden kann und durch welche Mittel." Der Erfolg, der schließlich den Sieg über alle Widerwärtigkeiten und gegnerischen Kräfte davontrug, war ein Sieg seiner großen Kunst, seiner Intelligenz, seiner starken musikalischen Potenzen. Nach allgemeinen Betrachtungen über die heutige Bedeutung des Kapellmeisters fährt der Autor fort: „Die Errettung des Dirigententums aus Schlendrians Armen war aber offenbar eine notwendige Erscheinung und Mahler der ersten einer, sie herbeizuführen. Was für ein herrliches Führertemperament! Jeder Nerv musikalisch, jeder Finger ein Kapellmeister. Und so unbeugsam in seiner Art, mit einem seltsamen Zauber der Persönlichkeit behaftet, der erst anzog, nachdem er abgestoßen, mit Eigenschaften bestachelt, die jeden anderen unbeliebt, ja verhaßt gemacht hätten, gelang es ihm, ohne daß er es erstrebte, ein volkstümlicher Mann unter uns zu werden, eine Wiener Figur. . . . Dieser Stern ist nun erloschen. Wenn nur jeder Wiener wüßte, was er mit ihm verlor, um wieviel ärmer durch seinen Tod die Stadt geworden, der dieses Meisters letzter Atemzug gehörte!"

Als Beitrag zur Charakteristik Mahlers soll ein Gespräch dienen, das Bernard Scharlitt mitteilt (25. Mai): Auf einer gemeinsamen Reise im Jahre 1906 führte ich mit Gustav Mahler ein überaus interessantes Gespräch, das ich mir aufgezeichnet habe und hier als einen bescheidenen Beitrag zur Charakteristik des großen Meisters in starker Verkürzung wiedergeben will. „Ich scheide" — so begann Mahler — „im nächsten Jahre von der Hofoper. Denn ich bin im Laufe der Zeit zur Überzeugung gelangt, daß die ‚ständige Opernbühne' eine unseren modernen Kunstprinzipien geradezu widersprechende Einrichtung bedeutet. Das ist nur zu begreiflich. Rührt sie doch aus einer Zeit her, deren Kunstbegriffe ganz andere waren als die unsrigen. Für die Epoche des ‚alten Opernschlendrians' war es eine leichte Sache, einige hundert Aufführungen im Jahre zustande zu bringen, weil sie alle auf dem gleichen künstlerischen, richtiger gesprochen unkünstlerischen, Niveau standen. Ein moderner Operndirektor, und wäre er ein Genie wie Wagner, vermag jedoch unmöglich eine solche Riesenzahl zu bewältigen, wenn er unseren heutigen Begriffen von künstlerischer Vollendung gerecht werden will. Die ‚Musteraufführungen' haben aber den berechtigten Vorwurf zur Folge, daß alle übrigen Aufführungen viel zu wünschen lassen. An eine Trennung der künstlerischen von der administrativen Leitung ist auch nicht zu denken. Denn eine solche ‚Arbeitsteilung' ist überall möglich, nur nicht bei einer Opernbühne. Hier muß, um ein Beispiel aus dem Alltagsleben zu nehmen, der ‚Koch' nicht nur die ‚Speisen zubereiten', sondern auch die ‚Einkäufe selber besorgen'. Etwas anderes wäre eine moderne Musikbühne in Wien — Wagner- und Mozart-Theater nebeneinander — etwa auf dem Kahlenberg erbaut, mit kurzer Spielzeit während der Sommermonate, mithin also kein ‚Konkurrenzunternehmen' der Hofoper gegenüber. Doch das ist für Wien auf lange Zeit hinaus noch ‚Zukunftsmusik'. Übrigens, alles überlebt sich mit der Zeit, so auch ich und meine Leistungen. Ich bin für Wien nichts ‚Neues' mehr. So will ich denn zu einem Zeitpunkt scheiden, wo ich erwarten darf, daß die Wiener das, was ich geleistet, noch in späteren Tagen zu schätzen wissen werden. Ich will mich nunmehr ruhig meiner musikschöpferischen Tätigkeit hingeben. Wohl bin ich mir dessen bewußt, als Komponist bei Lebzeiten keine Anerkennung zu finden. Diese kann mir nur über meinem Grabe erblühen. Die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

‚Jenseitsdistanz' ist für eine gerechte Beurteilung einer Erscheinung wie die meinige die conditio sine qua non. Solange ich der Mahler bin, der unter euch wandelt, ‚ein Mensch mit Menschen', muß ich auch als Schaffender auf ‚allzu menschliche' Behandlung gefaßt sein. Erst wenn ich den Erdenstaub von mir abgeschüttelt haben werde, wird man mir Gerechtigkeit widerfahren lassen. Ich bin eben, um mit Nietzsche zu sprechen, ein ‚Unzeitgemäßer'. Dies hängt vor allem auch mit der Art meines Schaffens zusammen. Der wahre ‚Zeitgemäße' ist Richard Strauß. Darum genießt er die Unsterblichkeit schon hienieden. Ich schätze auch sein musikdramatisches Schaffen höher denn sein symphonisches und glaube, daß die Nachwelt es ebenso tun wird." Auf meine Bemerkung, daß er mit Strauß dennoch einen Berührungspunkt habe, die Vertonung Nietzsches, entgegnete Mahler: „Das erklärt sich einfach daraus, daß wir beide als Musiker die sozusagen ‚latente Musik' in dem gewaltigsten Werke Nietzsches herausgefühlt haben. Nicht mit Unrecht haben Sie Nietzsche einen ‚nicht zustande gekommenen Komponisten' genannt. Denn der war er in der Tat. Sein ‚Zarathustra' ist ganz aus dem Geiste der Musik geboren, ja geradezu ‚symphonisch' aufgebaut. Übrigens war Nietzsches kompositorische Begabung eine viel größere, als allgemein angenommen wird. Bülow hat ihm bitteres Unrecht getan, als er in der ihm eigenen derben Art seine kompositorischen Versuche eine ‚Notzucht an der Euterpe' genannt hat. Die mir von Ihnen gezeigten Kompositionen Nietzsches haben mich vom Gegenteil überzeugt. Wohl sind sie dilettantisch. Wer aber Nietzsche kennt, muß finden, daß auch sie Geist von seinem Geiste sind . . ."

FREMDENBLATT (Wien), 25. Mai 1911. „Aus Mahlers Prager Kapellmeisterzeit" betitelt sich ein Beitrag Julius Steinbergs, der interessante Streiflichter auf Angelo Neumanns Praktiken und seinen Kapellmeister Mahler wirft. Im Mittelpunkt des Artikels steht ein Konflikt, den der eigensinnige, selbstbewußte Dirigent mit der Balletmeisterin der Prager Bühne hatte, und der eine Kündigung seitens Neumanns zur Folge hatte. Johannes Elmblad interpellierte den Direktor darum, und Neumann gab ihm folgende klassische Antwort: „Meine Balletmeisterin hat mehr Praxis als er; was sie ihm sagt, hat er freudig zu begrüßen und zu befolgen. Er folgte nicht —, so schickte ich ihn fort. Das ist mein Brotgeberrecht. Sich in ‚Faust' auf den Komponisten zu berufen oder auf ein vorgeschriebenes Tempo, wie er es getan hat, ist Larifari. In Italien und Deutschland ließ ich den Nibelungenzyklus abhäuten und zerschneiden und die Eingeweide stückweise auf dem Konzertpodium von meinen Leuten in Frack und Salonschleppe darbieten, und Richard Wagner hat das als notwendiges Übel angesehen und geschwiegen. Wenn meine Balletmeisterin dem ‚Faust' die Gedärme herausnimmt, so hat auch Mahler sich danach zu richten und sie schmackhaft zu servieren. Will er es nicht, so schüttle ich ihn eben ab wie eine Raupe." Elmblad, der für Mahler plädierte, fährt nun fort: „Auf dieser Grundlage sollte ich mit Mahler verhandeln. Die Zumutung, Neumann ein Entschuldigungsschreiben zu schicken, wies er standhaft ab, auch die Kunstgrundsätze Neumanns zu adoptieren, weigerte er sich, er nannte sie einen abscheulichen Kotbrei, den ihm Neumann ins Gesicht spritze. Doch wollte er, getrieben vom dämonischen Drang, sich künstlerisch zu betätigen und überdies um dem Bühnenpersonal gegenüber rehabilitiert zu erscheinen, bis zum Schluß der Spielzeit weiterarbeiten, wenn Neumann ihm eine Satisfaktion gewähre. Dem stellten sich freilich große Schwierigkeiten entgegen, aber schließlich glückte es doch, den Text eines Schreibens zu konzipieren, das mit Umgehung des eigentlichen Kernes der Sache den Verdiensten und der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Begabung Mahlers Dank und Anerkennung zollte, und das Neumann zu unterschreiben sich herbeiließ. Die Blätter veröffentlichten das Schreiben, und Mahler erschien wieder im Orchester. Mit der Balletmeisterin hatte er aber nichts wieder zu tun. Als er in Wien an die Spitze der Hofoper trat, hatte er von Prag her vor dem Ballet ein heimlich Grauen, und er schied es sofort aus seinem Wirkungskreis aus. Das Ballet kam auch während seines Wiener Regimes am allerwenigsten zur Geltung."

BERLINER TAGEBLATT (Berlin), 18. Mai 1911. Leopold Schmidt betont die Lücke, die der eminente Dirigent und Organisator hinterläßt, streift sein organisatorisches Talent und befaßt sich mit den Kompositionen Mahlers. „Die Gesänge wie ‚Des Knaben Wunderhorn' und die ‚Kindertotenlieder' werden bleiben, wenn vieles, was jetzt gesungen wird, verweht ist. Das Mahler eigne volkstümliche Element bildet einen Hauptbestandteil und einen Hauptreiz seiner symphonischen Musik, die eine besondere Stellung in der Musik einnimmt." Seiner Kunst der Instrumentation werden Worte der Bewunderung gezollt. „Blickt man auf sein gesamtes Schaffen zurück, so läßt sich nicht leugnen, daß er seiner Musik, aus so heterogenen Elementen er sie auch zusammensetzte, doch einen ganz persönlichen Stempel aufgedrückt hat. Mahler war eben eine geniale und urmusikalische Natur. Als solche spielte er in der an Individualitäten nicht eben reichen Gegenwart eine bedeutsame Rolle, und die Geschichte wird ihm den gebührenden Platz nicht vorenthalten. Wir aber durften hoffen, daß er uns noch manches zu sagen hatte. Denn er stand noch in voller Blüte und war im Begriff, sich als Künstler erst recht in Muße auszuleben."

B. Z. AM MITTAG (Berlin), 19. Mai 1911. „Durch den Tod Gustav Mahlers ist die Musikwelt in aufrichtige Trauer versetzt worden. Ein ganz hervorragendes Talent ist mit ihm dahingegangen, ein Mann, der nicht nur als Dirigent, sondern auch als schaffender Künstler eine ganz außerordentliche Bedeutung überall da sich zu erkämpfen gewußt hat, wo seine Fähigkeit ihn hingestellt hatte. Denn sein künstlerisches Leben war trotz aller äußeren Erfolge hauptsächlich doch Kampf. Schwer hat er sich zu der Position hinangerungen, die er im letzten Drittel seines Lebens einnahm, und es ist bekannt, daß Mahler als Komponist auch in der letzten Zeit noch nicht jene volle Würdigung erfahren hat, die ihm eine spätere Zeit vielleicht rückhaltlos zuerkennen wird."

BERLINER BÖRSEN-COURIER (Berlin), 19. Mai 1911. Nach einer kurzen Schilderung seines Lebens wird von Paul Bekker eine umfassende Würdigung der hervorragenden Künstlerqualitäten Mahlers gegeben. Hervorstechend sind darin die Partieen, die dem genialen Dirigenten gelten: „Während Mahlers kompositorische Tätigkeit heute noch den verschiedenartigsten Beurteilungen unterliegt, haben über die Bewertung seiner Vorzüge als Dirigent Zweifel kaum je geherrscht. Unter den modernen Meistern des Taktstocks war er vielleicht einer der innerlich ernsthaftesten, strengsten, rücksichtslosesten — sich selbst und anderen gegenüber. Für den Musiker war mit Mahlers Namen der Begriff des Despoten untrennbar verbunden. Nicht nur Erzieher — Zuchtmeister konnte man ihn nennen. Er kannte keinen Spaß, keine Erleichterung, kein Sichgehenlassen. Die höchsten Anforderungen waren ihm gerade niedrig genug, und mit unerbittlicher Konsequenz führte er sie durch. ‚Das ist sehr schwer,' sagten die Musiker. ‚Aber wozu sind wir denn Künstler?' antwortete er. Ein echtes und schönes Künstlerwort. Aus allem, was er sprach, gab sich eine Persönlichkeit zu erkennen, der es heiliger

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ernst um die Sache war. Nicht nur streng gegen andere, streng, ja hart mußte Mahler gegen sich selbst sein. Wer in sein Gesicht blickte, der wußte: dieser Mensch muß gekämpft und gearbeitet haben bis aufs äußerste, er muß gerungen haben mit Aufbietung aller Kräfte. Er muß sich selbst bezwungen haben — daher die dämonische Gewalt über die anderen. Man gehorchte und folgte Mahler nicht gern — aber man konnte nicht anders. Es lag etwas Diktatorisches in seiner Stabführung. Er kämpfte gleichsam fortwährend mit dem widerstrebenden Willen der Masse — er lähmte und zwang ihn, nach seiner Vorschrift zu handeln. Und in dem Bewußtsein: Ich bin der Herr, mir müßt ihr gehorchen, ob ihr wollt oder nicht — brauchte er sich beim Dirigieren nicht zu zerreißen, sparte er jede überflüssige Bewegung. Wer Mahler zum erstenmal dirigieren sah, mußte erstaunen über die imponierende Ruhe seiner Bewegungen. Sah man eine heftige Geste bei ihm, so durfte man mit Sicherheit auf einen Fehler schließen, namentlich in Aufführungen. Die Proben boten ein ganz anderes Bild. Es war eins der merkwürdigsten und lehrreichsten Schauspiele für den Musiker, Mahler probieren zu sehen. Dieses kleine, unbedeutende, bartlose Männchen mit der eigentümlich tiefen Stimme, das also war der gefürchtete Vertreter unseres modernen musikalischen Absolutismus? Die Nervosität zuckte ihm förmlich aus den Fingerspitzen und äußerte sich auch in seiner lauten, stets gereizt und heftig klingenden Sprechweise. Seine höflichste Rede noch war kurz und schroff, und es war ihm bei seiner strengen Sachlichkeit gleich, ob er die Solosängerin oder den Musiker an der großen Trommel korrigierte. Die Feinheit und das Unterscheidungsvermögen seines Gehörs konnte kaum übertroffen werden. Mehr als einmal kam es vor, daß er in irgendeiner versteckten Nebenstimme einen Fehler entdeckte. Der betreffende Musiker widersprach anfangs. Bei der Wiederholung stellte sich jedoch sein Versehen heraus und Mahler behielt recht."

DER TAG (Berlin), 30. Mai 1911. „Gustav Mahler in Wien". Von Elsa Bienenfeld. Nach einer einleitenden biographischen Skizze macht die Verfasserin die zehnjährige Dirigententätigkeit Mahlers an der Wiener Hofoper zum Mittelpunkt ihrer Ausführungen. „Die Ära Mahler wird schon heute als das gewertet, was sie wirklich war: als eine der größten Zeiten des deutschen Theaters. Mit riesenhafter Kraft ward die Reproduktion aus dem gewohnten Alltagsgetriebe gehoben; jedes Werk so dargestellt, wie es den innersten Absichten und Gesetzen seines Schöpfers entsprach, gleichsam noch einmal im Moment der Aufführung neu geschaffen. Nie ist Mozart mozartischer, Wagner wagnerischer, Beethoven nie mehr er selbst gewesen, als in Mahlers Hand. Mit visionärer Sicherheit, wie noch kein Dirigent vor ihm, sah und erkannte Mahler das Eigentümliche und besaß die nie versagende, nie versiegende Energie, alle Stimmungen von schwärmerischer Leidenschaft zu zartester Poesie mit einer Deutlichkeit ohnegleichen fühlbar zu machen. Alles war in ihm vereint, um das Wunderbarste zu erreichen. Mahlers suggestive Kraft war unglaublich. Wenn er auf das Podium trat, waren alle Zuhörer atemlos, bis zum äußersten gespannt, in seinem Bann, auf seiner Höhe." Verfasserin führt Klage, daß Wien Mahler scheiden ließ und meint, daß die um Mahler nie die Hoffnung aufgegeben hatten, den genialen Musiker wieder an der Spitze des Wiener Musiklebens zu sehen. „Auch von kompetenter Seite ist Mahler des öfteren gebeten worden, zurückzukehren. Es war vielleicht nur eine Frage der Zeit und der Form, daß dies geschehen konnte. Das Schicksal hat jetzt die Tür zugeschlagen."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

FRANKFURTER ZEITUNG (Frankfurt a. M.), 19. Mai 1911. Paul Bekker schreibt: „Eine der leidenschaftlichsten Energieen, eine der rücksichtslosesten Despotennaturen, eine der stärksten geistigen Potenzen unseres öffentlichen Lebens ist mit ihm dahingegangen. Ein Wille von unbeugsamer Härte, von unerweichlicher Widerstandskraft, ein Temperament von dämonischer Gewalt hat die unscheinbare, schwächliche Hülle zerstört. Wir können das, was wir an Mahler verloren haben, nicht hoch genug einschätzen, da wir in diesen Augenblicken kaum die Summe seiner Werte zu übersehen vermögen.“ Nach einem Versuch des Autors, weiterhin das Wesen Mahlers in knappen Zügen zu erklären, spricht er von dessen Lebensgange, rühmt die Taten seiner Dirigentenperiode an der Wiener Hofoper und sagt hierzu, daß die überzeugende Kraft seiner Darstellung etwas Bezwingendes, Suggestives in sich trug. „Seine Art der Reproduktion war, im Gegensatz zu etwa Bülow's Manier, nicht in erster Reihe verstandesmäßig analysierender Natur. Eine dozierende Tendenz lag ihm völlig fern. Die einfache Musikantennatur, die er im Grunde war, drängte vielmehr nach bewußter Ausschaltung aller lehrhaften Zergliederungsversuche, und zielte letzten Endes auf eine frei-phantastische, aus reiner Musizierfreudigkeit gewonnene Darstellung.“ Es folgt eine eingehende Besprechung des schaffenden Künstlers, dessen Lyrik der Verfasser kurz analysiert, dessen Symphonieen und an ihnen die ins Riesenhafte angeschwollenen Ecksätze er unter die kritische Lupe nimmt. „Gaben uns manche dieser Mammuth-Kompositionen mit ihren faustischen Verlangensgebärden nicht den Eindruck eines in falsche Bahnen abgelenkten Betätigungsdranges?“ — Indem schließlich der Treue Mahlers gegen sich selbst gedacht wird, schließt der Artikel mit der zuversichtlichen Hoffnung, daß Mahlers Name dauernd durch die Geschichte wandeln werde.

Ein paar Erinnerungen an Mahler eines ungenannten Mitarbeiters folgen an anderer Stelle. „Ob er in seinem Innern das Scheiden von dem Wiener Posten je ganz verwunden hat, darf man bezweifeln. Wohl suchte er sich einzureden, daß er eigentlich befreit aufgeatmet habe, als Würde und Bürde von ihm genommen waren. ‚Amerika‘, sagte er uns eines Tages nach seiner Rückkehr, ‚ist doch ganz was anderes als Europa. Man fühlt sich erst dort als Mensch, keinen Herrn über sich. Wenn Sie wollen, so grüßen Sie den Präsidenten: Guten Morgen Mister Roosevelt! wenn nicht, nicht!‘ ‚Ganz gut,‘ erwiderten wir, ‚aber haben wir auch musikalische Kultur drüben?‘ ‚Kultur, nein das nicht. Aber was wollen Sie, man kann nicht alles verlangen. Man geht ein paar Monate im Jahre hinüber, Geld zu verdienen, und dann kommt man wieder nach Europa zurück zur Musik.‘ ... Ganz hatten wir die Hoffnung nicht aufgegeben, ihn einmal wieder am Dirigentenpult der Hofoper zu sehen. Nun hat freilich der Tod durch jede Hoffnung einen dicken Strich gemacht. Es sind reichlich zwanzig Jahre her daß wir dem Schaffen dieses merkwürdigen Mannes mit freundschaftlichem Anteil folgen. In Budapest war es, wo er gegen Schlendrian und nationale Anfeindung seine ersten großen Siege erfocht, ein Boden, fast so glatt wie der Wiener, die Feindschaft nur brutaler als in der alten Kaiserstadt und das Verständnis für künstlerische Leistungen geringer. Trotzdem behauptete sich Mahler, gehalten von einem feinsinnigen Intendanten und schließlich auch vom Publikum, dem endlich doch das Verständnis aufging für die geniale Persönlichkeit des jungen stattlichen Mannes. Er selbst war damals noch, obgleich vielleicht niemals ganz jung gewesen, von hinreißender Liebenswürdigkeit in seinen nicht mehr zahlreichen arbeitsfreien Stunden, und er war sogar — tolerant. Wir erinnern uns mancher lebhaften Kunstdebatten, in denen er, der enragierte Wagnerianer, mit ebenso enragierten Klassizisten zusammenstieß

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und ganz im Gegensatz zu den übrigen Wagnerianern die klassizistischen Argumente vollauf würdigte. Er wollte in seiner Person den Nachweis führen, daß man der schwülen Leidenschaft von ‚Tristan und Isolde' künstlerisch ebenso gerecht werden könne wie der sonnigen Klarheit mozartischer Gestalten, und der Nachweis ist ihm gelungen. Unvergessen bleibt, wie Johannes Brahms nach einer ‚Don Juan'-Aufführung, in die ihn die beiden Akademieprofessoren Herzfeld und Kößler wider seinen Willen geschleppt hatten, auf die Bühne eilte und den Teufelskerl umarmte: ‚Ihr ‚Don Juan' war mir eine Offenbarung!' rief er dem überglücklichen Hexenmeister zu, und Brahms ist es später auch gewesen, der den Ausschlag gab für die Berufung Mahlers nach Wien, als er, vom Magnatendünkel eines neuen Intendanten aus Budapest vertrieben, in Hamburg bei Pollini Unterkunft gefunden hatte."

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (Zürich), 22. Mai 1911. Von Heinrich Schlosser. „Durch den Tod Gustav Mahlers hat die musikalische Welt nicht nur den großen Dirigenten und Komponisten, sondern auch einen der treuesten Hüter, Bewahrer und Förderer reiner Kunst verloren, und da Mensch und Künstler bei Mahler in selten klar erkennbarer Weise eines waren, beklagen wir neben dem Verlust des großen Musikers den Verlust des außerordentlichen Zeitgenossen. Zweierlei hinterläßt uns Mahler: das Andenken an seine Dirigententaten und seine Werke. Das eigenartige, von der übrigen heutigen musikalischen Produktion sich scharf abhebende Wesen seiner Werke hatte sein Analogon in der Sonderstellung, die der Verstorbene als Nachschaffender unter den Dirigenten einnahm. Diese Eigenart kennzeichnete sich in der intensivsten Hingabe, in der seltenen Fähigkeit, das Wesen eines Werkes bis ins kleinste zu verdeutlichen, um, von dieser Kleinarbeit ausgehend, ein vollendet Ganzes erstehen zu lassen, dessen Klarheit weder Wunsch noch Zweifel aufkommen ließ." Seine beispiellose Energie tritt schon in frühen Jahren eklatant in die Erscheinung: „Um seinen Eltern den vollgültigen Beweis seiner Berufung zum Musiker zu erbringen, komponierte Mahler für die vom Konservatorium ausgeschriebene Kompositionskonkurrenz eine Symphonie. Als diese am Tage vor Ablauf des Einreichungstermins vom Schülerorchester vor der Jury durchgespielt wurde, kam ein heillos kakophonisches Chaos zutage. Von böswilliger Hand waren Partitur und Stimmen entstellt worden. Mahler war verzweifelt; denn die Wiederherstellung der Partitur und eine neue Kopie der Stimmen konnten unmöglich bis zum nächsten Tage ausgeführt werden. Rasch entschlossen komponierte er über Nacht einen Streichquintettsatz — nach einer anderen Version ein ganzes Streichquintett — und errang den Preis." Nach einer summarischen Besprechung der Mahlerschen Kompositionen, wird ein Wort des genialen Künstlers zitiert, das am besten zeigt, welche Stellung er seinen Werken zuweist: „Ich weiß für mich, daß ich, solange ich mein Erlebnis in Worten zusammenfassen kann, gewiß keine Musik hierüber machen würde. Mein Bedürfnis, mich musikalisch (symphonisch) auszusprechen, beginnt erst da, wo die dunkeln Empfindungen walten; also sozusagen an der Pforte, die in die ‚andere Welt' hineinführt, die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen . . ."

KUNSTWART (München). Erstes Juniheft 1911. Richard Batka feiert den Verblichenen als Dirigenten voll seltenster Eigenschaften. „Seine Methode war eine von unten aufbauende, die möglichst technische Vollendung des Details mußte der Durchgeistigung des Vortrags vorausgehen, daher sein Kultus der Probe, seine an Fanatismus grenzende Tendenz zur Genauigkeit, die ihn zum Schrecken seiner

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Orchester machte. Alles oberflächliche Musizieren, alles à peu près war ihm ein Greuel. Aber er wurde doch nie zum Pedanten, weil es ihm eben nicht auf den Buchstaben, sondern auf den Geist, auf die wohlverstandene Absicht des Komponisten ankam. In diesem Sinne hielt er sich auch für befugt, Retuschen an den Partituren der klassischen Muster vorzunehmen, alles in dem Verlangen, die wahre Intention der Urheber deutlich werden zu lassen. Wie er als Techniker des Taktstockes von keinem übertroffen wurde, so verstand es auch keiner wie er, den abgespieltesten Repertoirstücken neuen Glanz zu geben. Vor ihm galt keine Konvention und Überlieferung. ‚Tradition ist Schlamperei' lautete einer seiner Grundsätze, und so hatte er sich dazu erzogen, jedem Werke frei ins Gesicht zu sehen und ihm direkt das Geheimnis seiner Vortragsweise abzulauschen. Dies gab seinen Darbietungen jene Unmittelbarkeit, die so unwiderstehlich packte." — Der Komponist Mahler ist heute noch Problem. Die Bedenken gegen seine schöpferische Tätigkeit sieht Batka in Mahlers Tendenz, wirklich oder scheinbar unvereinbare Gegensätze gewaltsam miteinander zu verbinden, ebenso erblickt er einen Widerspruch in seinem Schaffen, weil hier ein geborener Impressionist „kraft eines starken Kunstverstandes auf gigantisch ausgedehnte, aber strenge Formgebung bedacht war. Die Geschichte wird darüber zu entscheiden haben, welche bleibenden Werte diesen Werken innewohnen, die unter dem Taktstock des Komponisten oder der ihm geistesverwandten Dirigenten ohne Zweifel einen faszinierenden Eindruck ausübten".

DER MERKER (Wien). Zweites Maiheft 1911. Der anonyme Verfasser behält sich einen größeren Aufsatz über Mahler vor. In vorliegendem Hefte gibt er seinen ersten Empfindungen über das starke Ereignis klagenden Ausdruck. Er erinnert an Mahlers Triumph in München (Aufführung der Achten Symphonie), zeigt in wenig Worten die Größe und Reinheit seiner Künstlerschaft, die Hemmnisse, die sich ihm entgegenstemmten und die eben nur eine echte Kämpfernatur zu überwinden vermochte. Aber „ein Trost ist da: das Werk, das er uns hinterläßt. Jeder, der ihm innerlich nahe gekommen ist, weiß, daß in diesen symphonischen Kolossen und in all den, in ihrer verzehrenden Schmerzlichkeit und ihrer wunderschönen, kindlich heiteren Einfalt ergreifenden Gesängen ein Dämon sich aufreckt und eine Größe waltet, die an das Höchste reicht, was wir besitzen".

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin) 1911. No. 21/22. Paul Schwers: „Sein Ableben bedeutet für die Musikwelt im engeren, wie für die Kulturwelt im weiteren Sinne einen tief fühlbaren Verlust." Beleuchtung der künstlerischen und persönlichen Charaktereigenschaften des Verblichenen: „Es ist heut nicht leicht, ein Musiker von Bedeutung zu sein. Fast noch schwerer ist es, in hervorragender Stellung zugleich ein Musiker von Charakter zu sein. Mahler jedoch hat der krämerhaften Mitwelt ein leuchtendes Beispiel nach dieser Richtung hin gegeben. Darin liegt neben der allseitigen musikalischen und seiner speziellen außergewöhnlichen Dirigentenbegabung die Hauptgröße dieses Mannes." Was Mahler als Symphoniker bedeutet, zeigt er uns eigentlich bereits in vollem Maße in den beiden ersten Symphonieen. Alle späteren Arbeiten sind im wesentlichen Variierungen, Vergrößerungen, Ausgestaltungen der typisch-Mahlerschen Ausdrucksformen. Folgen Besprechungen seiner vorzüglichsten Werke, insbesondere der so wertvollen Orchestergesänge.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin) 1911. No. 21. Nach einigen warmen Worten über die Tragik des Hinscheidens Mahlers wirft August

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Spanuth die Frage auf, ob dieser mit seinem Lebenswerk einen Torso hinterlassen. Er glaubt, die Frage verneinen zu müssen. „Das trifft vor allem deshalb zu, weil Mahler Zeit gehabt, seiner Siebenten Symphonie, die so manchen irritierte, die angestaunte Achte folgen zu lassen. Die fertige Neunte Symphonie und was sich im Nachlaß noch von einer Zehnten vorfinden mag, wird zwar sicherlich manche interessanten Ergänzungen zur Gesamterscheinung des Komponisten Mahler beisteuern, aber sein Bild doch wohl nicht wesentlich verändern können." „Die Lücke, die er als Dirigent hinterläßt, wird so leicht nicht ausgefüllt werden können; er war in seiner Art einzigartig und darum unersetzlich."

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG UND SÄNGERBLATT (Zürich), 30. Mai 1911. Nach einer Würdigung der überragenden Kunsterscheinung Mahlers fragt E. I. „Was wird von Mahler nun bleiben? —: Die glänzendsten Erinnerungen an einen Dirigenten genialster Art, an einen Menschen herzlichsten und nobelsten Charakters, ich glaube aber auch, daß seine Werke, seine Symphonieen, die großen Schwestern in c-moll und d-moll, die ‚Pastorale' Mahlers, die ‚Vierte', und endlich die gewaltige ‚Achte' vor allem sich halten und das Interesse auf ihre seltener aufgeführten Schwestern lenken werden."

LE COURRIER MUSICAL (Paris). Juniheft. Mit Strauß und Reger bedeutet Mahler den musikalischen Ruhm deutscher Musik von heute, sagt Paul de Stoecklin: „Il a voulu, en effet, créer la symphonie populaire, un art puissant, définitif qui fût pour le peuple, allât au peuple, auquel le peuple participât. Derrière le peuple, il voit le monde, l'univers. Son œuvre va chanter cet univers, elle sera un poème philosophique merveilleux où toutes les aspirations de l'âme, où l'homme entier, avec ses joies, ses tristesses, sa légèreté, son besoin de plaisir, sa grossièreté et ses élans métaphysiques les plus sublimes seront enclos. Et cela est allemand." Bewundernde Worte über Mahlers Willenskraft, unermüdliche Arbeit und Idealität, die wahrhaft „chimérique" genannt werden müssen.

Allgemeines über Gustav Mahler (Aus Tageszeitungen)

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) 21. Mai 1911. In einem Aufsatz: „Zwei Jahre mit Gustav Mahler in New York" gibt Theodore Spiering interessante Details aus seinem künstlerischen und persönlichen Verkehr mit Mahler. Er entwirft ein fesselndes Bild von Mahlers Dirigententätigkeit in Amerika, preist den lauteren Charakter, den Scharfsinn seines Geistes und plaudert über den Künstler in seinem Hause, als pater familias und Freund. — ILLUSTRIERTES WIENER EXTRABLATT (Wien) „Erinnerungen an meinen Schüler Gustav Mahler." Julius Epstein, der Lehrer Mahlers, erzählt, wie er veranlaßte, daß der junge Prüfling der Musik zugeführt wurde. Das Probespiel, das Mahler auf dem Klavier absolvierte, genügte, um den geborenen Musiker daran zu erkennen und dem zögernden Vater die Einwilligung zur künstlerischen Laufbahn abzuringen. Epstein gibt noch kleine Einzelheiten zum besten, wie er Mahler zur ersten Kapellmeisterstellung riet usw. — Die B. Z. AM MITTAG (Berlin) 19. Mai 1911 bringt eine Zusammenstellung von in verschiedenen Wiener Blättern veröffentlichten Äußerungen hervorragender Künstler und Künstlerpersönlichkeiten über den Heimgang Mahlers, so von Selma Kurz, Hans Gregor, Freiherrn von Berger, Friedrich Weidemann, Muck und Grete Forst. — Die gleiche Nummer gibt noch über die letzten Stunden, über die Aufbahrung, Bestattungsdispositionen usw. Bericht. Gustav Kanth

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

274. Paul Stefan: Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk. Verlag: R. Piper & Co., München.

Eine Studie nennt der Verfasser sein Werkchen. Dieser Titel ist aber zu gelehrt; es ist vielmehr ein schwärmerischer Hymnus, ein begeisterter Lobgesang auf Mahler, den er ohne weiteres als ein Genie annimmt, ein Genie in dem Sinn Schopenhauers: „Die bloßen Talentmänner kommen stets zu rechter Zeit, das Genie hingegen trifft in seine Zeit wie ein Komet in die Planetenbahnen, deren wohlgeregelter und unabsehbarer Ordnung sein völlig exzentrischer Lauf fremd ist. Demnach kann es nicht eingreifen in den vorgefundenen regelmäßigen Bildungsgang der Zeit, sondern wirft seine Werke weit hinaus in die vorliegende Bahn, auf welcher die Zeit solche erst einzuholen hat."

Die ganze Einleitung ist sehr weitschweifig; sie sucht ein Bild unserer Zeit zu geben, in der die Technik den Menschen unterjocht hat. Deshalb, so meint der Verfasser — und man muß ihm Recht geben — ist uns das Reine, das Naive, das in sich Geschlossene vollkommen unfaßbar geworden. Deshalb glauben wir nicht an die Realität des Märchens, und wenn es vor uns hintritt, so sind wir verstimmt. Nun, so ganz schlimm war es doch wohl mit dem Verkennen oder Nichtanerkennen Mahlers nicht. Wenn man den vom Verfasser viel zitierten Richard Wagner annimmt, da bietet sich ein ganz ander Bild des „Nichtverstandenwordenseins". Einige Beispiele von der überschwänglichen Art des dem großen Toten (damals lebte er noch) gespendete Lob: Mahlers Gottes- und Himmelssehnsucht vergleicht er mit der von Christus ausgehenden und in Franz von Assisi Erscheinung werdenden Idee; er nennt Mahler die Wiedergeburt Kreislers auf der Ebene des irdischen Lebens usw.

Nach dieser Einleitung, die, wie der Verfasser selbst zugibt, ganz aus dem Geiste eines Schwärmers geschrieben ist, folgt ein Kapitel über das Leben und Wirken Mahlers. Wir begleiten den Knaben mit seinem frühreifen musikalischen Gefühl auf das Gymnasium, auf das Konservatorium, werden mit seinen Lehrern bekannt, hören manch Interessantes über sein Verhältnis zu Bruckner. Auch in Mahlers philosophische Studien werden wir eingeweiht und lernen als seine Lieblingsdichter E. T. A. Hoffmann und Jean Paul, als seine Lieblingsmusiker Beethoven und Bach kennen, deren Werke er auch als Pianist unvergleichlich vorgetragen haben soll. Dann kommen die Lehrjahre. Mit 19 Jahren dirigierte er in Hall Possen und Operetten; dann kommen Kassel, die Wanderjahre mit Prag und Leipzig. Ausführlich geht der Verfasser auf „Die drei Pintos" ein und auf die Arbeit, die Mahler dabei geleistet hat. Es folgt nun Mahlers erste Tätigkeit als Direktor in Pest und hierauf die Hamburger Zeit mit der Nachfolgerschaft Bülows.

Inzwischen hatten Mahlers Werke aber schon große Verbreitung gefunden, und das Klagelied, das von Verehrern Mahlers vielfach angestimmt wird, daß man ihn als Komponisten nicht gewürdigt habe, ist völlig unbegründet. Nun kommt endlich Wien, wo Mahler wieder (wie seinerzeit in Pest) den verfahrenen Karren herauszuholen hatte und es vermöge seines großen Organisationstalentes auch tat. Die Bemerkung des Verfassers auf Seite 44 über die hervorragendste Eigenschaft Mahlers als Dirigent, nämlich über seine Klarheit, kann man ohne weiteres unterschreiben; aber denkt Stefan denn gar nicht an Felix Weingartner, dessen Erfolge als Dirigent ebenfalls nur aus der wundervollen Klarheit und Plastik der Darstellung geflossen sind? Über das gemeinsame Arbeiten Mahlers und Rollers und dessen Resultate flicht der Verfasser nun einige Bemerkungen über verschiedene Inszenierungen Mahlers (Tristan, Fidelio, Don Juan) ein, die ganz vorzüglich sind und der Nachwelt sowohl wie denkenden Regisseuren als wichtige künstlerische Dokumente gelten können.

Daß alle die durchgreifenden Neuerungen Mahlers den Wienern unbequem wurden, ist bekannt. Die biographischen Ausführungen schließen mit dem Hinweis auf die Uraufführung der Achten Symphonie in München. Dann beginnt der zweite Teil der Schrift, der sich mit Mahlers Werken befaßt. War schon der erste Teil überschwänglich im höchsten Maße, so übertrifft dieser zweite Teil alles bisher Dagewesene. Sätze finden sich, wie „Ein solches bewußtes Ringen mit den Problemen des Daseins ist bis auf Mahler in der Musik kaum noch vorgekommen" — als ob es nie einen Wagner, nie einen Beethoven gegeben hätte! Dann die von allen Mahlerfreunden angeführte Entschuldigung der Maßlosigkeit Mahlers. Warum das entschuldigen, was Tatsache ist und als solche nicht weggeleugnet werden kann? Mahler ist maßlos in der Anwendung seiner Mittel, und ihn entschuldigen heißt in diesem Falle nur: ihn anklagen. Mahler ist aus seiner Zeit hervorgewachsen, wie jeder echte Künstler, und er müßte kein Kind dieser „von der Technik unterjochten Zeit" (wie der Verfasser selbst zugibt) und müßte kein echter Künstler sein, wenn sein Werk nicht an dieser Eigenart der Zeit abgefärbt hätte. Die Hauptsache ist doch die Beantwortung der Frage, ob Mahler sich als Herr und Meister über seine maßlosen Mittel gezeigt hat, und das hat er ohne Zweifel. Inwieweit die bis in das Maßlose gesteigerte Anwendung der Mittel einen bleibenden künstlerischen Wert hat, darüber zu entscheiden ist erst der Nachwelt beschieden. Desgleichen liegen die „Ganztonfolgen", die der Verfasser selbst als „bedenklich" bezeichnet, in unserer neuzeitlichen Harmonik in der Luft. Sehr richtig ist es, wenn der Verfasser Mahlers Kontrapunktik „rücksichtslos" nennt; sie ist oft genug sogar häßlich. Die Wirkungen der Instrumente an den äußersten Grenzen ihres Tonumfangs ist (zwar ebenfalls in unserer Zeit sehr beliebt, weil ein rein technisches Moment) schon von den Romantikern ausgenutzt worden.

Nun werden die Werke Mahlers einzeln besprochen; zuerst die Lieder, die der Verfasser als „nicht schwer" bezeichnet. Hat er schon einmal das letzte der Kinder-Totenlieder mit einer Sängerin studiert? Dann dürfte er über die Schwierigkeit dieser Lieder doch wohl ein anderes Urteil fällen. Dann die Symphonieen, die verhältnismäßig kurz weggekommen sind. Aber,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wie der Verfasser bemerkt, sollen es auch keine eingehenden Analysen sein, sondern gewissermaßen nur Eindrücke; sie genügen auch, um dem Leser ein Bild zu geben. Der Gedanke, daß Mahler ein waschechter Romatiker ist — die Schwärmerei für Jean Paul, für Des Knaben Wunderhorn, für das Naive und Volkstümliche, der christlich-mystische Einschlag ... das alles sind klare Beweise dafür —, daß er für seine Romantik neue Formen und Ausdrucksmittel suchte, obwohl er mit den vorhandenen ausgekommen wäre (Beweis: der Schluß des letzten Kindertotenliedes, Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen, Es sungen drei Engel usw.) — dieser Gedanke findet sich auch in der vorliegenden Schrift nicht. Vielleicht ist er einer späteren Mahlerbiographie vorbehalten, die den toten Meister aus der Entfernung und also objektiv beurteilt. ... Vielleicht!

Dr. Max Burkhardt

275. **Hermann Kretzschmar**: Gesammelte Aufsätze über Musik. Verlag: Fr. W. Grunow, Leipzig 1910. (Mk. 7.50.)

Von Alfred Heuß herausgegeben erscheinen hier in Buchform Hermann Kretzschmars „Grenzboten"-Aufsätze, Besprechungen von Büchern sowie Opern- und Konzertreferate, die während des Winters 1903/4 für die „Leipziger Neuesten Nachrichten" geschrieben wurden. Es ist schwer, über diese Sammlung ein summarisches Urteil abzugeben, das ihren Wert auch nur annähernd bezeichnen kann. Denn der Anregungen, die uns hier entgegentönen, der tiefgründigen und doch so klar erschauten Erkenntnisse und Belehrungen sind so viele, daß man auf jedes einzelne der von Kretzschmar angeschlagenen Themen eingehen müßte, um dem Inhalt des Buches gerecht werden zu können. Das Beste freilich ist und bleibt das Bild der Persönlichkeit des Autors, dieser wunderbar scharfblickenden, kernigen Erscheinung, in der sich Gelehrsamkeit, praktisches Wissen, durchdringende Urteilskraft und tiefes Verständnis für alle Äußerungen künstlerischen Lebens zu einem Ganzen von erstaunlicher Harmonie zusammenschließen. Alles, was dieser Mann anrührt, gewinnt Leben, plastische Formen, knüpft sich an ein anderes an, erweist sich als Teil der großen Einheit, die wir Kultur der Gegenwart nennen. Man kennt Kretzschmar aus seinen umfassenderen Arbeiten, seinem „Führer durch den Konzertsaal", seinen „Zeit- und Streitfragen", die, ursprünglich ebenfalls in den „Grenzboten" erschienen, schon seit längerer Zeit in Sonderausgabe vorliegen. Tritt er hier als Lehrer und Organisator großen Stiles auf, so vermitteln die vorliegenden Aufsätze eine intimere Kenntnis der Persönlichkeit und ihrer Fähigkeit, auch den kleinsten Formen kritischer Kunst produktiven Geist einzuhauchen. Ich denke hier namentlich an die im journalistischen Tagesdienst geschaffenen Arbeiten, die eine erstaunliche Anpassungsfähigkeit des an ganz andere Betätigungsweise Gewöhnten verraten. Höher noch stehen die mehr oder minder polemisch gefärbten Erörterungen allgemein musikalischer Tagesfragen und die kritischen Beiträge zur Musikgeschichte der Gegenwart. Abhandlungen wie „Das deutsche Lied seit Robert Schumann" (1880), „Das deutsche Lied seit dem Tode Richard Wagners" (1898), „Die Klaviermusik seit Robert Schumann" (1882), „Johannes Brahms" (1884) sind trotz der Jahre, die seit ihrem Erscheinen vergangen sind, heut noch durch nichts Ähnliches überholt und werden dank der anschaulichen Charakterisierungskunst und der tiefschürfenden anziehenden Art der Urteilsentwickelung und -begründung auch weiterhin ihren Wert bewahren. Das Lied ist ja überhaupt eines von Kretzschmars Lieblingsthemen und die Studie über „Franz Schuberts Müllerlieder" (1881) weckt wieder den Wunsch nach baldiger Vollendung und Veröffentlichung der längstverheißenen „Geschichte des Liedes". Ich müßte alle Aufsatzthemen einzeln erwähnen, um die Reichhaltigkeit des Gebotenen anzudeuten. Indessen darf ich von einer solchen Inhaltsangabe hier absehen, denn jeder, der Interesse für Musik und ihre Stellung innerhalb des öffentlichen Lebens hegt, wird sich mit Kretzschmars Buch beschäftigen müssen. Eines nur möchte ich noch besonders hervorheben: Kretzschmars meisterhafte Sprachbehandlung: ungekünstelt, jeder Phrase feind und dabei doch ein Vorbild künstlerischer, scharfgeschliffener Prosa. Wer dies recht erkennen will, der lese die „unmusikalischen" Stücke der Sammlung, namentlich die an Kleistsche Erzählungskunst erinnernde Erzgebirgsgeschichte „Frau Potiphar" und die Studie „Aus der Zeit des werdenden Bismarck". Je weiter sich Kretzschmar von seinem eigentlichen Fachgebiet entfernt, desto klarer erkennt man die große künstlerische Gestaltungskraft, die in ihm lebendig ist und die sich unaufhörlich stärkt an dem stetigen Kontakt mit dem wirklichen Leben.

Paul Bekker

276. **Heinrich Schenker**: Neue musikalische Theorieen und Phantasieen. Zweiter Band. Kontrapunkt, erster Halbband: Cantus firmus und zweistimmiger Satz. Verlag: J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin 1910. (Mk. 10.—.)

Schenker begann 1906 sein groß angelegtes Werk über den Unterricht im Tonsatze anonym („von einem Künstler") mit einem die Harmonielehre behandelnden Bande; jetzt liegt als Fortsetzung der erste Kontrapunktband vor. Schenkers Absichten sind sehr ernste und tiefkünstlerische. Er empfindet den künstlerischen Standpunkt der heutigen Komponistengeneration als verwildert, und vor allem die Wege zu einer (im Sinne der Klassiker) golden-handwerksmäßigen Technik völlig verwachsen. In beiden Punkten stimme ich ihm zu, wenn ich auch nicht ganz so pessimistisch urteile als er. Weder sind seine zornerfüllten Worte gegen den Laien berechtigt, noch gibt er den Lehrern und Herausgebern, was ihnen gebührt. Schenker ist für einen Theoretiker allzu temperamentvoll, so daß er blind wird für Leistungen anderer z. B. Hugo Riemanns. Schenkers Bemühungen, dem von ihm erkannten und beklagten künstlerischen Tiefstande ein Ende zu bereiten, sind außerordentliche. Nicht oft wird ein Verfasser mit solch heiligem Eifer, mit solcher Sorgfalt und peinlichen künstlerischen Gewissenhaftigkeit an sein Werk gegangen sein. Hinter ihm stand und steht offenbar ein starker Glaube, daß er eine künstlerische Mission zu erfüllen habe. Dieser Glaube entspringt bei dem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verfasser einem zweifellos tiefen und echt künstlerischen Empfinden, das unserem Zeitgeschmacke bewußt fern steht. In den meisten Äußerungen nun dieses seines künstlerischen Fühlens überzeugt mich Schenker vollauf. Auch mir scheint meist schön, was er schön findet, und seinen Verurteilungen moderner Unnatürlichkeiten stimme ich ganz zu. Seine Leidenschaft und sein heißes Ringen um das letzte Detail einer Stimmführung berührt mich tief sympathisch. Um so mehr bedauere ich es, daß ich den Weg Schenkers zu seinem Ziele, das auch mein Sehnen ist (eine einwandfreie Lehre des Tonsatzes), als einen Irrweg bezeichnen muß. Ich muß so aus folgenden Gründen urteilen: Schenker meint, ein Kompositionsschüler müsse, um sich ein hohes Feingefühl für einstimmige und mehrstimmige Melodieführung anzuerziehen, bei seinen Stimmführungsstudien sich alles harmonischen und rhythmischen Fühlens und Wissens entschlagen. Es ist dies der Grundgedanke des sog. „strengen Satzes", wie ihn Fux, Albrechtsberger, Cherubini, Bellermann lehren. Dieses Verfahren muß ich völlig ablehnen, denn es wird bei ihm das Stimmführungsstudium außer jeden Zusammenhang mit der Stimmführungspraxis der freien Komposition gesetzt. Freilich besteht wohl eine Verbindung zwischen dem strengen und dem freien Satze, und gerade der Nachweis, welcher Art dieses Verhältnis sein soll, ist eine besonders wertvolle Leistung Schenkers. Der Verfasser zeigt nämlich, daß der strenge Satz nichts als eine aus pädagogischen Gründen primitiv angelegte Stimmführungslehre ist, deren Regeln sich nicht etwa aus unserm lebendigen künstlerischen Empfinden heraus rechtfertigen, sondern nur verständlich werden, wenn man sich in eine ontogenetisch wie phylogenetisch frühe Epoche des menschlichen Stimmführungsbewußtseins zurückversetzt. Solche geistigen Belastungen einem tastenden Anfänger zu all seinen praktischen Nöten aufzuerlegen, ist fast unmenschlich, und hat sicher keinen anderen Erfolg, als daß der Schüler verzweifelt oder nur mechanisch Noten schreibt. Meiner Meinung nach kann man einen Schüler einzig dadurch im Anfange seiner Entwickelung zu bewußtem, absichtlich schlichtem Ausdruck erziehen, daß man ihn lehrt, harmonisch schlicht und bis aufs letzte klar zu denken, sowie alle seine Einfälle motivisch peinlich genau zu analysieren und zu gliedern. Man gehe auch nicht gleich zu Anfang auf die letzten Stimmführungsfeinheiten und -beschränkungen aus, sondern werde erst allmählich darin strenger. Wie man darüber nun auch denken mag, das eine scheint mir heute unausführbar, daß man Melodiebildung und Stimmführung lehren könne, ohne von Harmonik (d. i. tonräumlicher) und Rhythmik bzw. Motivlehre (d. i. zeitlicher Ordnung) zu sprechen. Schenker weist das ab und zerschneidet somit die Verbindung zwischen Aufgabe und Komposition. Ich aber kann mir keine Aufgabe, auch die primitivste nicht, denken, die nicht zugleich in bescheidenem Maße eine Komposition vorstellen könnte. Vor dem Buche als Lehrbuch warne ich also; als eine Lektüre für fertige Musiker kann ich es bestens empfehlen. Sie ist aber mühselig. Hermann Wetzel

277. **Emil Teuchert** und **Erhard Walter Haupt**: Musikinstrumentenkunde in Wort und Bild. In drei Teilen. I. Teil: Saiteninstrumente. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910.

Die Herausgeber wollten „dem Fachmann, Lehrer, Schüler und Laien ein gediegenes Nachschlagewerk schaffen, das nicht nur theoretische Auseinandersetzungen bringt, sondern auch praktische Winke bei der Benutzung der einzelnen Instrumente enthält." Ob auch der Fachmann und Lehrer dieses 108 Seiten starke Heft zu seinem Nachschlagewerk erkiesen wird, möchte ich nicht ohne weiteres behaupten. Die entwickelungsgeschichtlichen Exkurse sind doch recht dürftig ausgefallen. Weit günstiger präsentieren sich die Teile, die von der Technik der einzelnen Instrumente handeln. Das wertvollste sind die den einzelnen Kapiteln beigegebenen praktischen Beispiele aus klassischen und modernen Kompositionen des Theaters und Konzertsaals. Heißt es ja nicht umsonst, daß Worte lehren, Beispiele anregen. Die einzelnen Instrumente sind von verschiedenen Fachleuten behandelt worden. Die Violine von Paul Lange-Frohberg, die Viola von Alfred Spitzner, das Violoncello von Walter Schilling, der Kontrabaß von Hans Keyl, die Harfe von Melanie Bauer-Ziech, die Lautenfamilie von Julius Brunow, das Hackbrett von Fedor Wiegand, sämtlich Mitglieder der Kgl. Sächsischen Musikalischen Kapelle, das Klavier von Richard Kleber.

Dr. Ernst Rychnovsky

278. **Goby Eberhardt**: Mein System des Übens für Violine und Klavier auf psycho-physiologischer Grundlage. 2. Auflage. Verlag: G. Kühtmann, Dresden. (Mk. 5.—.)

279. **Siegfried Eberhardt**: Der beseelte Violinton und die richtige Entwickelung der Technik. Ebenda. (Mk. 3.—.)

Beide Schriften ergänzen einander. Auf die erste Auflage des Systems des ausgezeichneten Violinpädagogen Goby Eberhardt ist hier schon früher hingewiesen worden. Daß sie Anklang gefunden hat, beweist die Tatsache am besten, daß sehr bald die zweite Auflage nötig geworden ist. Die Schrift seines Sohnes Siegfried gipfelt in den Sätzen: „Es ist unmöglich, klangvoll vollendet zu spielen, ohne eine richtige Vibratobewegung. Der Bogen steht in einem Abhängigkeitsverhältnis zur linken Hand. Die linke Hand ist völlig von der Oszillation abhängig. Die Technik mag noch so groß sein, sie wird nie jederzeit bereit und zuverlässig sein, wenn nicht die Vibratofunktion richtig ist. Sie darf keine Zitterbewegung, sondern nur eine Wellenbewegung sein. Nur der Finger muß dabei so schnell wie nur möglich bewegt werden, während der übrige Teil der Hand nach Möglichkeit ruhig bleiben muß." Am besten wird dies geübt nach einer dem Verfasser von dem ausgezeichneten Geiger Achille Rivarde mitgeteilten Übung. Auch sonstiges Übungsmaterial und Abbildungen verleihen der Schrift, deren Hauptsatz die Tatsache widerspricht, daß von bedeutenden Geigern das Vibrato völlig verworfen worden ist, noch besonderen Wert. Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DAS ZWEITE BACHFEST IN LEIPZIG

(20.—22. Mai 1911)

von Prof. Arthur Smolian-Leipzig

„Die Stätte, die ein guter Mensch betrat,
Ist eingeweiht; nach hundert Jahren klingt
Sein Wort und seine Tat dem Enkel wieder."



Gar herrlich haben sich diese Leonoren-Worte Goethes an Leipzig bewahrheitet, das wieder einmal ein späteres Geschlecht von einheimischen und von auswärtigen Bach-Verehrern zum Kulte seines großen Thomaskantors versammelt sehen konnte. Die Musikgeschichte Leipzigs ist nicht arm an Namen großer Meister, die hier lebten oder noch in Rüstigkeit und Würde wirken; mächtiger aber als alle anderen Leipziger Tonsetzer der Vergangenheit und der Gegenwart ragt mit seinem Schaffen der gewaltige Gottessänger Johann Sebastian Bach in unsere Zeit und in die Zukunft hinein, und mit der 1850 in Leipzig vollzogenen Gründung der „Bach-Gesellschaft", die 50 Jahre später in eine „Neue Bach-Gesellschaft" umgewandelt worden ist, und mit der Fertigstellung der gleichfalls in Leipzig unternommenen Gesamtausgabe von Bachs Werken hat ein Neuaufleben des Bachschen Kunstgeistes begonnen, von dem viele läuternde Vertiefung des Musikwissens und Musikempfindens zu erhoffen ist. Daß aber Bach, von dessen überreichem Schaffen doch wohl nur erst die beiden erhabenen Passionsmusiken, viele kunstreichste Choralbearbeitungen und ein größerer Teil der Klavier- und Orgelwerke zu wirklichem Gemeinbesitz der Kulturwelt geworden sind, auch als Schöpfer unzähliger Kirchenkantaten und kostbarer Kammer- und Orchesterkompositionen zu rechter Würdigung und Verbreitung gelange, daß man ihn auch als unerschöpflichen, weihedurchseelten Verschönerer des kirchlichen und humorbegnadeten Verklärer des weltlichen Lebens kennen, lieben und pflegen lerne, dazu bedarf es der gelegentlichen Bachfeste — mit ihrer möglichst vollkommenen und vielseitigen Herausstellung Bachscher Kunst, wie ein solches in diesen Maientagen im alten Leipzig gefeiert worden ist.

Ein würdiger Verlauf dieses Festes war von vornherein dadurch gewährleistet, daß die Leitung zwei als begeisterungsvoll intimste Bachkenner allbekannten Männern, dem Thomaskantor Gustav Schreck und dem Bachvereins-Dirigenten Karl Straube, oblag, daß mit ihren Führern die in Bachscher Kunst wohlerfahrenen Chöre der Thomaner und des Bachvereins auf den Plan treten sollten, daß zur instrumentalen Mitwirkung das vortreffliche städtische Theater- und Gewandhausorchester mit seinen hervorragenden Einzelvertretern der verschiedenen Instrumente gewonnen war, daß die Reihe der Solisten viele Namen rühmlichst bekannter Singenden und Spielenden aufwies, und daß mit der Abfassung der Erläuterungen für das Fest- und Programmbuch wiederum der vorzügliche Bach-Analytiker und -Hermeneut Alfred Heuß betraut worden war. Dazu als Konzertstätten die altehrwürdige Thomaskirche, in der Bach selbst vor der Orgel gesessen und die Thomaner zu singendem Beten und Lobpreisen angeeifert hat, und an deren Seite nun das im Jahre 1908 errichtete, von Carl Seffner modellierte eherne Standbild des Meisters aufragt, und der mit einer Bachbüste geschmückte weihevolle große Saal des Neuen Gewandhauses — das mußte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

künstlerische Festtage, mußte viel unvergeßliches Kunsterleben bringen. Und den großen Erwartungen hat denn auch ein zum größten Teil vorzügliches Vollführen entsprochen. Wie die anfangs nicht ganz klangadlig einsetzenden Thomaner sich unter ihrem feinsinnigen Kantor alsbald ihres alten Ruhmes würdig erwiesen, so haben unter der Leitung des feurig interpretierenden und nur im letzten Konzerte ein wenig erlahmenden Prof. Straube der von ihm zu ernstester Kunstpflege herangebildete Bachverein und das sich in den Kirchenkonzerten und im zweiten Kammermusikkonzert gleich trefflich betätigende Gewandhausorchester fast durchweg Vollkommenes geleistet, wobei an der Orgel die auch mit schätzenswerten Solovorträgen am Feste beteiligten Herren Max Fest und Karl Hoyer und an dem das Cembalo ersetzenden Flügel der alterprobte Generalbassist Max Seiffert auf allerbeste Art mitwirkten. In den Gesangssolis boten Anna Stronck-Kappel und Emmi Leisner ihr schönstes Singen bei der Aufführung der „Johannes-Passion", und erfreuten neben dem ganz hervorragenden Evangelistensänger M. Roemer sowohl der herzberührende Tenorist George A. Walter, als auch der den Festanteil des erkrankten Prof. Messchaert mitdurchführende tüchtige und nur bezüglich der Intonationsreinheit und der Koloraturdarstellung nicht ganz zuverlässige Bassist Alfred Stephani und der respektable einheimische Sänger Wolfgang Rosenthal mit wohlansprechender Lösung ihrer mancherlei Aufgaben. Ausschließlich rühmend ist der am Feste beteiligt gewesenen Instrumentalsolisten zu gedenken: des für Leipzig neuen allervortrefflichsten Geigers Carl Flesch, der mit seiner in Technik und Klang gleich meisterhaften Darbietung der g-moll Solosonate jubelnde Freudigkeit hervorrief, der durch klangpoetisches Klavierspiel beglückenden Herren Max Reger und Josef Pembaur jun., des einheimischen Meisterviolloncellisten Julius Klengel, der bereits erwähnten zwei Organisten und der dem Gewandhausorchester angehörenden Künstler Edgar Wollgandt (Violine), Maximilian Schwedler und O. Fischer (Flöte), Gleisberg, Heintze, Pechmann und Rein (Oboe und Englischhorn), Freytag (Fagott), Unkenstein und Heintzsch (Bratsche und Viola d'amore) und Robert-Hansen und Kießling (Violoncello). Daß die Gesangssolisten nicht in allen Konzerten gleich gut disponiert waren, daß hier und da etwas übermäßig geeilt oder gedehnt wurde, daß den sich redlich mit den Klarin-Partieen abmühenden Trompetenbläsern nicht alle hohen Töne glückten, und daß bei den Kantaten-Vorführungen im letzten Konzerte Rhythmisierung, Phrasierung und Nuancierung die volle Ausgefeiltheit der übrigen Reproduktionen vermissen ließen, kann gegenüber dem vielen untadligen Vollbringen bei diesem Bachfeste nicht sonderlich schwer ins Gewicht fallen. Bedeutsamer noch als die Ausführungsart war aber die Zusammenstellung der zur Wiedergabe gelangten Werke, die wirklich ein außerordentlich-allseitiges Begegnen mit Bach und Sicheinhören in Bach ermöglichte. Von kirchlichen Werken gab es da neben der scharf dramatisch herausgestellten Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes, bei der diesmal auch die von zwei Liebesgeigen begleitete ausdrucksreiche Tenorarie „Erwäge" nicht fehlte, die zwei großmeisterlichen Begräbnismotetten „Komm', Jesu, komm'" und „Fürchte dich nicht", das innige Chorlied „Vergiß mein nicht", die in dem freudig-pastoralen Einleitungschore und in der enthusiastischen Tenorarie „Nimm mich dir zu eigen hin" gipfelnde Dreikönigsfest-Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen," die nur aus einem von Blasinstrumenten begleiteten, fast modern anmutenden Chorsatze bestehende Kantate „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht", die auf den Tod der Kurfürstin-Königin Christiane Eberhardine von Sachsen-Polen komponierte „Trauermusik" mit dem erschütternden Introitus „Laß, Höchster, laß noch einen Strahl" und dem wunderbaren Glocken-Rezitativ und der von friedigenden Flötenklängen durchhauchten Arie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Getrost, Erbarmen kam von Gott" des Altes, die aus einem Hochzeitscarmen hervorgegangene und in ihrer Altarie „Wohl euch, ihr auserwählten Seelen" ein köstlichstes Kleinod Bachscher Inspiration bergende, ekstatisch anhebende Pfingstfest-Kantate „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe," die besonders mit dem Eröffnungschore und dem darauffolgenden Baß-Rezitative fesselnde Kantate „Brich dem Hungrigen dein Brot", die, abgesehen von einzelnen gewaltigen oder schön-sinnigen Teilen, der Sonata mit Chor „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert", der mit Echo-Effekten durchsetzten Sopran-Arie „Letzte Stunde brich herein" und dem oboebegleiteten Alt-Rezitative „Beim Warten ist Gefahr" zeitverfallen berührenden Kantaten No. 31 und No. 102 der Bachgesellschafts-Ausgabe, und das durchweg bedeutende, tiefschürfende Himmelfahrts-Oratorium „Lobet Gott in seinen Reichen" (No. 11 der Kantaten). Dazu brachte die eine Kammermusik fünf geistliche Tenorgesänge mit Orgel („Mein Jesu, was für Seelenweh", „Es ist vollbracht", „Liebster Jesu, wo bleibst du so lange?", „Jesus, unser Trost und Leben" und „Bist du bei mir"), die andere aber die mit einem Gegenspiel von drei Flöten ausgestattete wunderbare Altarie „Komm, leite mich" aus der Kantate No. 175 und als liebenswürdige Probe humorvollweltlicher Bachscher Gesangsmusik die launige Kaffeekantate „Schweigt still, plaudert nicht". Als Instrumentalkomponist wurde Bach mit Solis für Klavier (Präludien und Fugen in f-moll, Fis-dur und cis-moll aus dem „Wohltemperierten Klavier", Orgel-Präludien und -Fugen in C-dur und in G-dur, Choralvorspiel „Vor deinen Thron tret' ich hiermit" und Sonate in d-moll), Violine (g-moll-Sonate) und Violoncello (d-moll-Sonate), mit den in Rheinbergers kongenialer Bearbeitung als Duo für zwei Klaviere zur Wiedergabe gelangenden „Goldberg-Variationen", mit dem das „Musikalische Opfer" ausleitenden c-moll-Trio für Violine, Flöte und Klavier, mit dem 6. und dem 4. Brandenburgischen Konzert und mit der auf die „Meistersinger" vorausdeutenden und an reizenden Klangeffekten und köstlichen Bachschen Humoren reichen C-dur-Orchestersuite auf ebenso opulente als wahrhaft beglückende Art vorgeführt. Es erwies sich dabei von neuem, daß Bach uns Enkeln nicht nur mit der Erhabenheit sondern ebensowohl auch mit der Heiterkeit seiner Kunst Sinn und Seele gefangen zu nehmen vermag.

Warmherzig schön wies beim Festgottesdienste in seiner den Rogate-Text, das Vaterunser, abhandelnden Predigt Pastor Hanitzsch darauf hin, daß der Mensch nicht nur zum Himmel emporflehen, sondern auch nach Himmel in sich und um sich trachten müsse, und daß Bach, der beim Schaffen stets wie im Himmel gewesen, mit seiner Kunst den Hörenden ein Stück Himmel gibt, da in ihr Frömmigkeit und Kunst zu der großen Sehnsucht nach Verklärung zusammenströmen. In diesem Sinne war auch eine schlichtere Bachfeier gemeint, die Musikdirektor Bruno Röthig mit dem Johanniskirchenchor und unter Mitwirkung der Sopranistin Elly Koellner und der Organisten Bernhard Pfannstiehl und Fritz Lubrich als eine „kirchliche Zeiten in Bachschen Weisen" wiedergebende Motette am Vorabend des Festes in der Johanniskirche abgehalten hat.

Abgesehen davon, daß nicht genug auf ein ratsames Vermeiden von Übermaß geachtet worden war — der Festgottesdienst, das erste Kammermusikkonzert und die Aufführung der „Johannes-Passion" nötigten am Sonntag zu siebenundeinviertelstündiger Anspannung von Ohr, Geist und Seele —, und daß manchen Kantaten die entschlossene Weglassung von sterblicher gearteten Rezitativen und Arien zustatten gekommen wäre, hat also das vom Rate der Stadt kunstfreundlich subventionierte zweite Leipziger Bachfest den unsterblichen Meister in seiner vollen Größe auferstehen und die Festversammlung in ehrfürchtig-freudiger Bewunderung erschauern gemacht und allen Mitwirkenden ehrlichen Dank eingetragen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DAS 12. FEST DES SCHWEIZERISCHEN TONKÜNSTLERVEREINS IN VEVEY

(20.—21. Mai 1911)

von Dr. Eduard Platzhoff-Lejeune-
Villars sur Ollon

Seitdem letztes Jahr die Tonkünstler Deutschlands mit den Schweizern — nach dem Vorgange in Basel im Jahre 1903 — zusammen in Zürich musiziert haben, ist ein gewisses Interesse für die schweizerische Musik auch in Deutschland vorauszusetzen. Der schweizerische Verein wurde 1900 in Zürich gegründet und zählt heute 171 Mitglieder in ziemlich gleich starker Beteiligung aus der deutschen und französischen Schweiz; die Italiener der Eidgenossenschaft haben sich bis jetzt noch nicht angeschlossen. Jährlich findet Ende Mai ein zwei- bis dreitägiges Fest statt. Große Feste mit Orchester und Chören wechseln mit kleinen — Kammermusik und Sologesang — an kleineren Orten ab. So hatten Genf (1901), Basel (1903), Bern (1904), Neuchâtel (1906), Luzern (1907), Winterthur (1909), Zürich (1910), Vevey (1911) große Feste, während Aarau (1902), Solothurn (1905), Baden (1908), Olten (1912) sich mit kleineren Veranstaltungen begnügten bezw. begnügen werden, deren Kosten jeweils die sich anbietende Feststadt, nicht der Verein trägt.

Wie anders könnte man diese festlichen Veranstaltungen verlassen, als mit einem Gefühl wehmütigen Unbehagens? Das liebe Publikum denkt zwar anders, es strömt in Scharen herbei und überschüttet unterschiedslos alles Gebotene mit Beifall. Es ist stolz auf seine Komponisten, Sänger und Musiker. Aber das allein wäre schon ein Grund zur Wehmut, denn diese Gleichstellung mittelmäßiger und ungenügender mit bedeutenden Leistungen hat entschieden etwas Verletzendes gerade für die besten Kräfte. Aber es liegen noch andere Gründe zum Bedauern vor. Wer dächte nicht zunächst an die vielen, deren Arbeiten abgelehnt wurden? So gerecht die Jury auch walten mag, sie wird eben doch manchmal fehlgreifen und unbewußt anderen als rein sachlichen Erwägungen ihr Ohr leihen. Aus den angenommenen und aufgeführten Werken, deren Minderwertigkeit erkannt ist, läßt sich ein Schluß ziehen auf die abgelehnten, die teilweise vielleicht besser gewesen wären. Und doch, Mittelmäßiges wird man bei allen diesen Festen zu hören bekommen. Wie könnte ein kleines Land jedes Jahr auch nur ein tüchtiges musikalisches Werk hervorbringen? Was uns die Vergangenheit übermittelt, ist längst gesichtet, alles für den Tag Geschriebene ist längst eliminiert und vergessen. Es bleibt nur das Lebenswerte und Originale; gelegentliche Versuche, Verblichenes wieder zu galvanisieren und das Urteil der Zeit anzufechten oder richtigzustellen, schlagen meist fehl. Was ein solches Musikfest dagegen bringt, ist Ungesichtetes, sind Anfänge und Versuche. Von den aufgeführten Werken wird vielleicht eines vom Dutzend je wieder in einem anderen Konzertsaal erklingen. So angesehen, wird das Musikfest zu einem großen Grabschaufeln: was hier in die Erde versenkt wird, ist noch froh, überhaupt eine Stunde gelebt zu haben. Und wenn man diese großen Orchester, diese gutgeschulten Chöre hört, die sich tagelang mit oft recht schwierigen Mittelmäßigkeiten quälen, um dann wieder aus-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

einander zu gehen, so ist man versucht, ihnen zuzurufen: Ach, nur eine Beethovensche Symphonie, nur einen Chor von Bach statt all' dieser Eintagsmusik! Doch seien wir nicht ungerecht: solche Veranstaltungen sind nötig. Unsere jungen Kräfte haben ein Recht darauf, sich zu messen, wir die Pflicht, sie anzuhören und einzuschätzen. So angesehen, möchte man es bedauern, daß die alten Komponisten, die der Öffentlichkeit schon bekannt sind, auf Musikfesten mit neuen Kompositionen allzu regelmäßig erscheinen und den Jungen den Platz wegnehmen. Aber auch hier hat eine weise Vorsehung gewaltet. Ohne diese Werke schon erfahrener Musiker ließe ein einigermaßen annehmbares Programm sich nicht zusammenstellen. Der Eindruck des Unfertigen und Dilettantischen wäre sonst zu stark, und die Kontrastwirkung, die von dem Nebeneinanderstehen tüchtiger und unreifer Werke ausgeht, ist eine gesunde Lektion für den Anfänger und ein Trost für das Publikum, das nie begreifen will, daß solche Musikfeste für den Zuhörer als Arbeit und Aufgabe, nicht als Genuß gedacht sind.

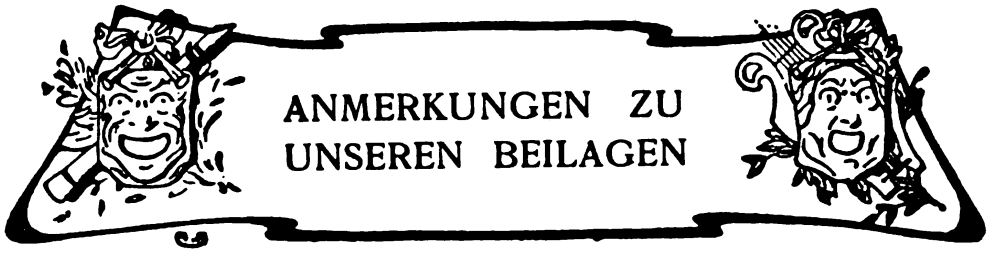
Kommen wir nun zu den Einzelnen in den vier Konzerten in Vevey (20. Mai: Kammermusik, Orchesterkonzert mit Vokal- und Instrumentalsolisten; 21. Mai: Kammermusik, Orchester mit Chor und Vokalsolisten), so begegnet uns bei den schon bekannten Tonsetzern Paderewski an erster Stelle. Seit zwei Jahrzehnten ist er in der Schweiz (Morges bei Lausanne) ansässig; man begreift es sehr wohl, daß ihm, der sich für schweizerische Musik stets interessiert hat, ein Platz eingeräumt wurde. Es handelte sich um den ersten Satz seiner h-moll Symphonie op. 24, die von 1904—1908 komponiert und 1909 in Boston aus der Taufe gehoben wurde. Ein Werk von offenbar gewaltigen Dimensionen, da der erste Satz 25 Minuten dauert. Das Werk ist als eine Erinnerung an die polnische Revolution von 1864 zu ihrem 40. Gedenktag aufzufassen, ein Fragment einer moderner Eroica mit leisem Anklang an Volksmotive, die Klage und Empörung einer geknechteten Nation veranschaulichend. In der trefflichen Aufführung des Münchener Konzertvereinsorchesters unter Gustave Doret's vorzüglicher Leitung machte es einen starken Eindruck. Wir haben es jedenfalls mit einem die orchestralen Mittel völlig beherrschenden, die Gesetze des Aufbaus und der Steigerung sicher handhabenden Musiker zu tun, dem Originalität, Tonfülle und ansprechende Klangwirkung nicht abzusprechen ist. Daß der große Pianist während der Festtage stets im Mittelpunkt des Interesses stand und trotz seiner überaus taktvollen Zurückhaltung doch wiederholt mit lärmender Begeisterung ausgezeichnet wurde, läßt sich denken. Das zweite Werk, dem wir eine Aufführung bei anderer Gelegenheit wünschen (die es übrigens schon in Zürich und Bern erlebt hat), ist das des jungen Berner Chor- und Musikdirektors Fritz Brun. Seine B-dur Symphonie No. 2 ist zwar noch überstark von Brahms beeinflußt, aber es spricht aus ihr ein so gründlicher Ernst, eine so aufrichtige Innerlichkeit, daß man sie schätzen muß und den Komponisten nicht mehr aus dem Auge verlieren darf. Wir werden ihm gern wieder begegnen, denn er hat etwas zu sagen und tritt doch bescheiden ohne jede Pose auf. Der Festdirigent Gustave Doret ist auch in deutschen Landen als Verfasser des Oratoriums „Die Sieben Worte Christi" und der Oper „Die Sennen" wohlbekannt. Als Liederkomponist und Dirigent ist er längst geschätzt. Diesmal wartete er uns mit dem dritten Akte einer Jugendoper „Loys", dramatische Legende in drei Akten, auf. Ob und wo das Werk je aufgeführt wurde, wissen wir nicht. Seine Verpflanzung in den Konzertsaal, wo ein Opernfragment stets einen gemischten Eindruck hinterläßt, rechtfertigt sich durch die starke Inanspruchnahme des Chors und das Zurücktreten der Solisten. Der Stoff, dem finsteren Mittelalter entnommen, will uns nicht recht erwärmen. Das Ganze trägt den vor etwa zehn Jahren beliebten impressionistischen Freskostil und wirkt stark durch Aufbietung großer Mittel. Doret hat Feineres und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sorgfältigeres geschaffen. Aber es ging von dem trefflich einstudierten Ensemble ein starker Eindruck aus. Eine ganz andere Natur ist der zartsinnige Bündner Otto Barblan, der Leiter des gemischten Chors in Genf, der sparsam schafft, aber nur Reifes bietet. Sein d-moll Streichquartett op. 19, vom Zürcher Tonhallen-Quartett vorzüglich zur Geltung gebracht, ist ein feines Werkchen, eines der wenigen, die sich heute in den Grenzen und Ausdrucksmitteln des Genres zu halten wissen. Ein überreiches, dreiviertelstündiges Es-dur Quartett von Friedrich Klose ist zweifellos an Schönheiten nicht arm, wenn auch stark rhapsodisch, aber man möchte es lieber in eine Symphonie umgewandelt sehen. Wie schwer wird unserer Generation doch die Beschränkung und das Maßhalten. Steht ihre Originalität auch wirklich im Verhältnis zum Aufwand an Zeit und Mitteln? Mit einem etwas langen Gedicht „Chanson des regrets", von seiner Gattin auf die denkbar vorteilhafteste Weise wiedergegeben, hat Emile Jaques-Dalcroze diesmal seine Visitenkarte abgegeben. Unvermeidlich, aber bedauerlich ist die fragmentarische Aufführung größerer Werke. So kamen von Paul Benner's (Neuchâtel) Requiem nur Kyrie und Dies irae zur Vorführung. Benner scheint ein trefflicher Chordirigent zu sein, aber von dem Requiemstil hat er sich, wohl bewußterweise, sehr weit entfernt. Wem dieses, ins Dramatisch-Leidenschaftliche übersetzte, allzu irdische Himmelstürmen besser gefällt, als die vornehm ergebene Innerlichkeit der alten Meister, der wird hier auf seine Rechnung kommen. Auch Othmar Schoeck (Brunnen) hat schon mehrmals von sich reden gemacht. Sein alle äußerlichen Mittel und Mätzchen verschmähender erster Satz (Quasi una fantasia) eines Violinkonzerts in B-dur op. 21 verrät Talent und feines, eigenes musikalisches Empfinden. Der junge Aargauer Pianist Emil Frey ist durch seine in Paris und Petersburg erworbenen Lorbeeren kein Unbekannter mehr. Seine Kompositionen sind, wie man sich denken kann, pro domo verfaßt und für die eignen Finger geschrieben. Sein Konzertstück in c-moll ist nicht ohne Vorzüge, er wird es aber in ein paar Jahren selbst vergessen haben.

Noch viele Namen wären zu nennen. Tüchtige Anfänger haben Vielversprechendes geleistet. Was von dem Versprochenen aber gehalten wird? Viele kaum aufgetauchte Namen verschwinden so schnell wieder im Dunkel der Vergessenheit. In einem anderen Jahre werden wir vielleicht uns wieder mit ihnen zu beschäftigen haben. Für heute seien nur die geradezu glänzende und für eine Kleinstadt alle Kräfte aufs höchste anspannende Organisation des Festes, die trefflichen Orchester- und Chorleistungen, sowie die selbstlose Mitwirkung erster Solisten dankend und anerkennend hervorgehoben.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Jugendbilder von Gustav Mahler oder solche aus der Zeit seines Entwickelungsganges (zur Illustration des biographischen Abrisses von Paul Stefan in diesem Heft) zu erlangen, war uns leider bei der Kürze der Zeit unmöglich; auch hatte die Familie des so früh Entschlafenen begreiflicherweise keine rechte Stimmung dafür, unserem Ersuchen nach dieser Richtung hin jetzt schon an die Hand zu gehen. Auch die vom Schwiegervater Gustav Mahlers abgenommene Totenmaske können wir nicht im Bilde vorführen, wohl aber eine größere Reihe von Porträts aus den letzten Jahren. Wenn wir die früher von uns reproduzierten Abbildungen (in Heft 7 und 17 des I., Heft 16 des V., Heft 15 des VII., Heft 21 des IX. Jahrgangs) zu den heutigen hinzulegen, so haben wir wohl die größte Zahl von Naturaufnahmen Gustav Mahlers aus seiner reifen und reifsten Zeit beisammen. Heute können wir folgende Bilder vorlegen:

Die letzte Naturaufnahme, vermutlich aus diesem Jahr, und daran anschließend das schöne Bild vom Jahre 1910, das aus der Zeit der Uraufführung der VIII. Symphonie in München stammt, danach drei Porträts einer etwas zurückliegenden Zeit. Die Radierung von Fritz Erler, ein Gegenstück zu dem prachtvollen Blatt von Emil Orlik, das dem 4. Heft des IV. Jahrgangs beilag, und die Auguste Rodinsche Büste zeigen den Meister in künstlerischer Wiedergabe. Schon einmal hatten wir die Büste von Rodin veröffentlicht (Heft 7 des X. Jahrgangs), doch weniger günstig in der Profilaufnahme; in der Vorderansicht wirkt sie um so bedeutender. Das Bronzewerk ist jetzt übrigens von der Modernen Galerie in Wien erworben worden.

Unter den Karikaturen stellen wir das köstliche Blatt von Oscar Garvens obenan; sie scheint uns noch glücklicher als die Lindloffsche Karikatur in Heft 9 des VII. Jahrgangs. Daß der Dirigent Mahler den Karikaturisten besonders fesseln mußte, wird jeder begreifen, der den verstorbenen Künstler einmal vor einem Orchester beobachten durfte. Das Blatt mit den 18 Darstellungen des sitzenden Dirigenten, eines der lebendigst sprechenden Schattenrißblätter von Otto Boehler, zeigt uns den Künstler in fast allen Äußerungen seines unnachahmlichen Dirigentengenies. Auch die vier Schattenrisse von Hans Boehler, die Mahler als Konzertdirigenten mit seltener Charakteristik festhalten, verdienen besondere Beachtung. (Da die Blätter in Postkartenform erschienen sind, werden sie wohl den meisten unserer Leser bekannt sein, dennoch hielten wir es für geboten, in diesem Gedenkheft alle die Bilder zu vereinigen, die die Vielseitigkeit der Künstlerschaft Mahlers betonen. Man vergleiche übrigens mit diesen Schattenrissen die im 15. Heft des VII. Jahrgangs veröffentlichte, den Dirigenten in größerer Ruhe wiedergebende Silhouette von Otto Boehler.)

Die Korrekturseite mit verschiedenen Verbesserungen aus der Zweiten Symphonie wird manchem als willkommene Gabe gelten, noch mehr aber dürfte der Brief an den Herausgeber der „Musik“ interessieren, der noch aus der Zeit seines heftigsten Ringens stammt und die die Tatsache bestätigt, daß Gustav Mahler warmherzigen, verständnisvollen Kritiken nicht unzugänglich war.

Außer der Notenbeilage, die uns sein Lied „Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald“ vermittelt, und über das aus dem Göhlerschen Aufsatz über die lyrische Seite von Mahlers Begabung das Nähere nachzulesen wäre, fügen wir diesem Heft noch das Exlibris für das eben abgeschlossene III. Quartal bei.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



GUSTAV MAHLER
Letzte Naturaufnahme

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



GUSTAV MAHLER
Naturaufnahme 1910

X. 18

Aus dem Besitz des Konzertdirektors Emil Gutmann, München

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



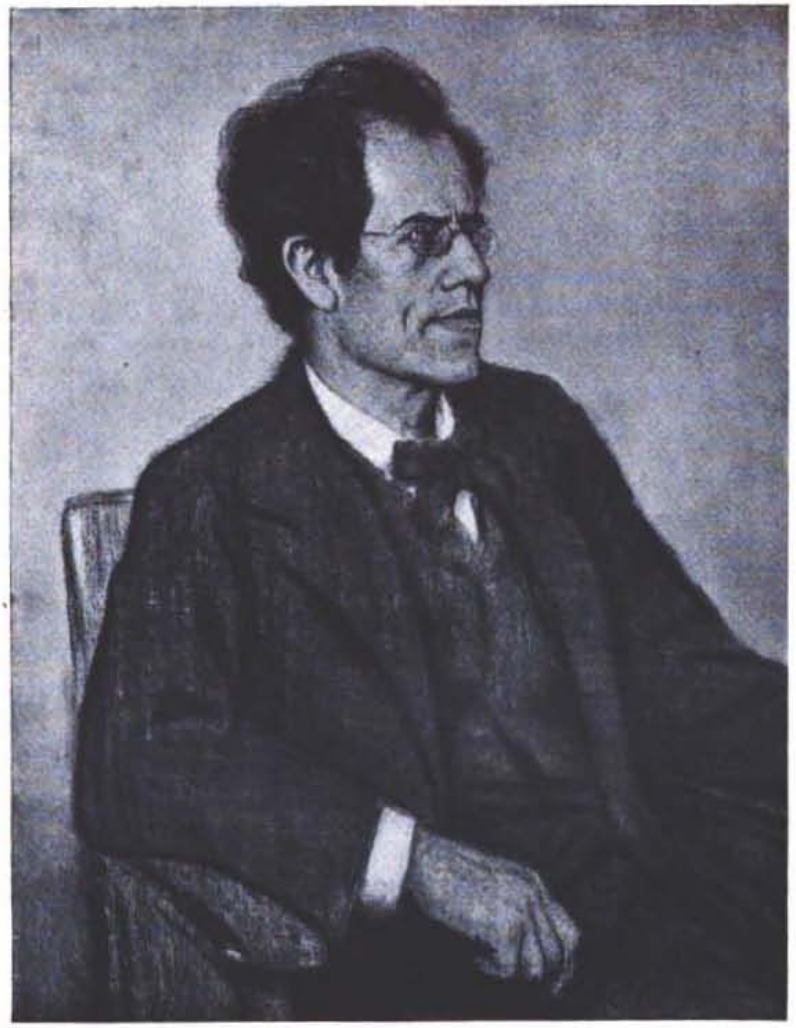




GUSTAV MAHLER
Nach Aufnahmen der letzten Jahre

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN





X. 18

GUSTAV MAHLER
Nach einer Radierung von Fritz Erler

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



GUSTAV MAHLER-BÜSTE
von Auguste Rodin

UofM

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

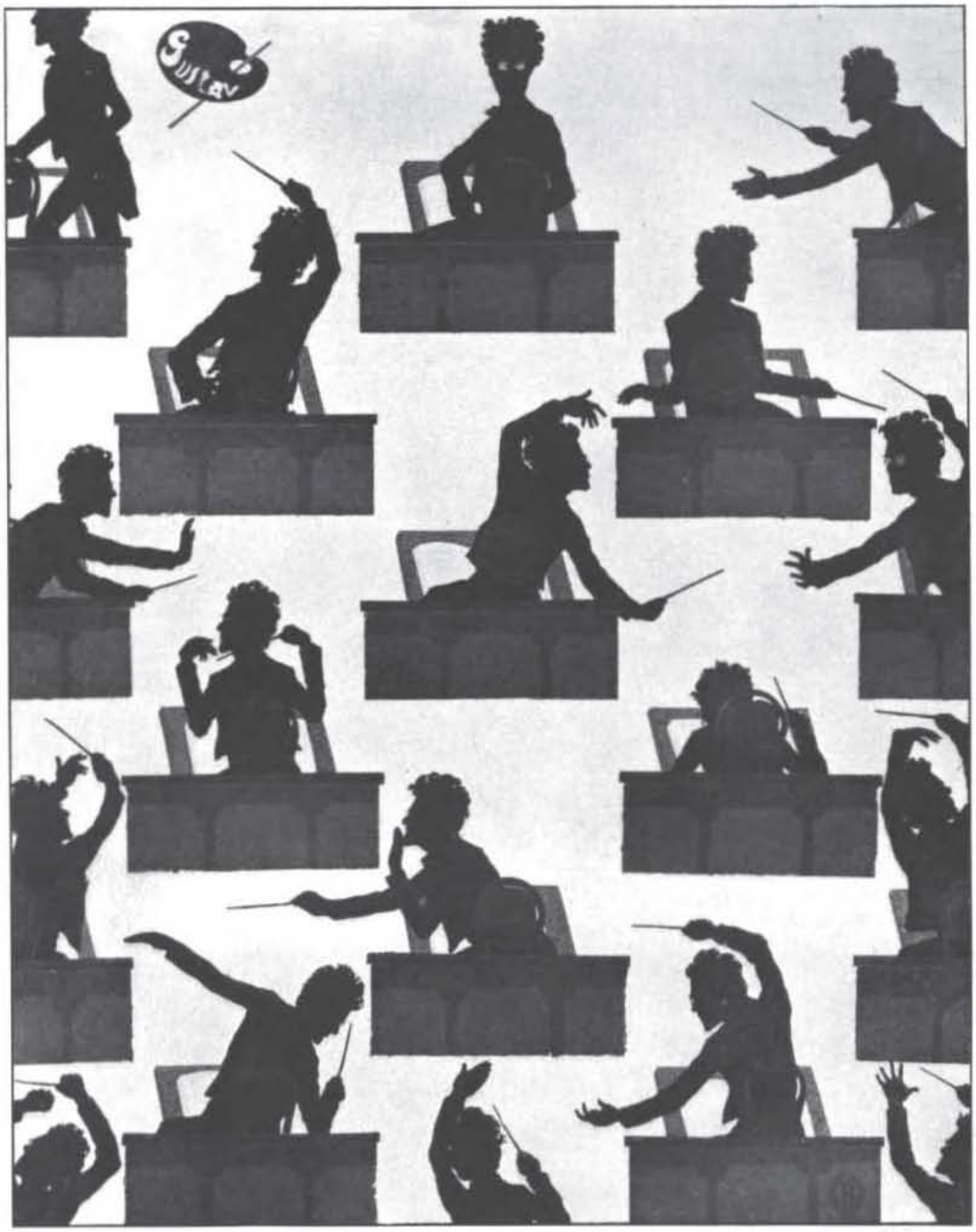


GUSTAV MAHLER
Karikatur von Oscar Garvens

X. 18

Als Postkarte erschienen bei Breitkopf & Härtel
Verlag von R. Lechner, Wien

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



GUSTAV MAHLER ALS DIRIGENT
Schattenrisse von Otto Boehler

X. 18

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN
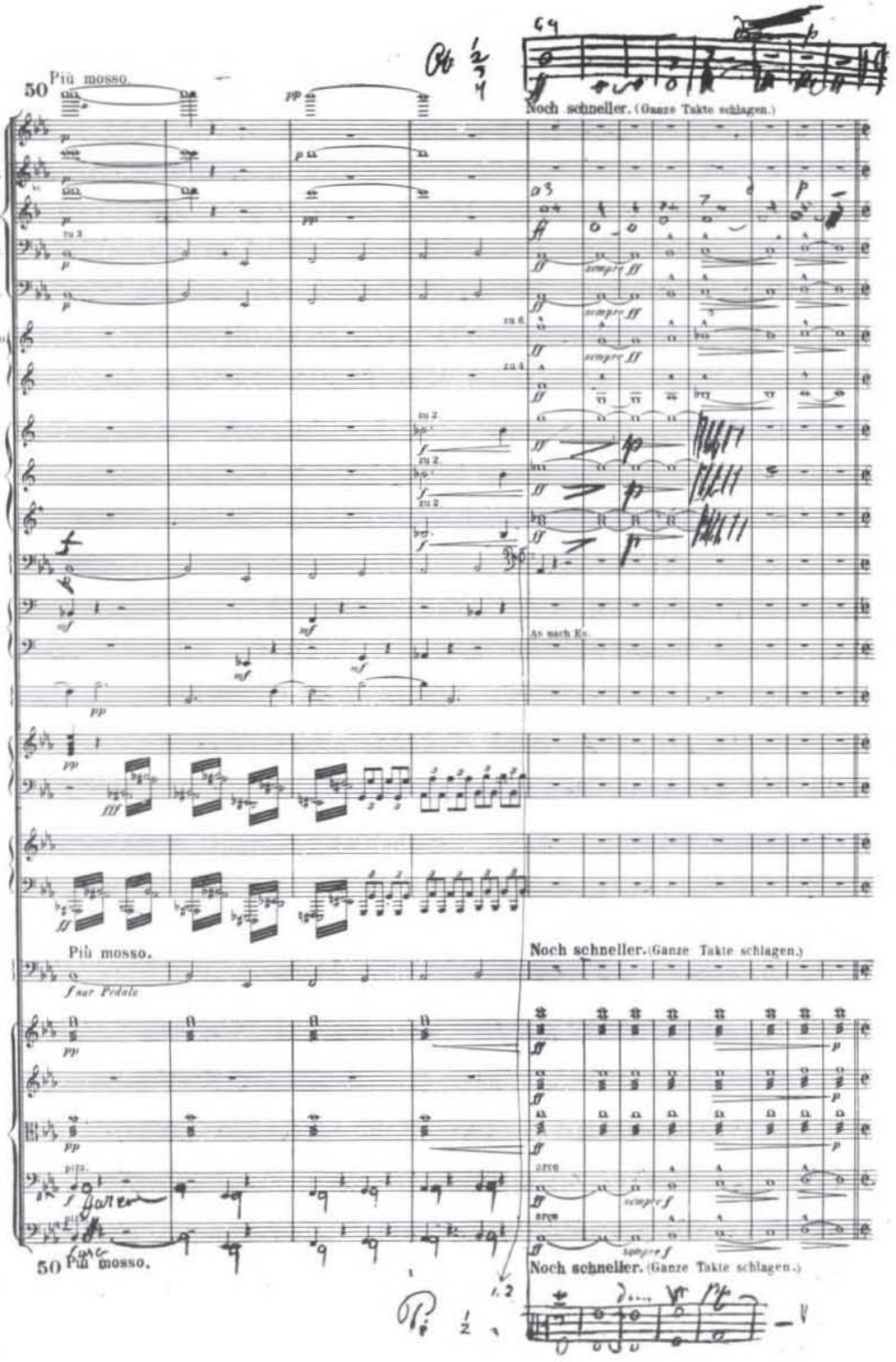








GUSTAV MAHLER ALS DIRIGENT
Schattenrisse von Hans Boehler



X. 18

Als Postkarten erschienen bei Breitkopf & Härtel
Verlag: Novitas, Berlin

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



KORREKTURSEITE AUS GUSTAV MAHLERS ZWEITER SYMPHONIE
MIT VERBESSERUNGEN VON DER HAND DES KOMPONISTEN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lieber Herr Schuster!

Seien Sie freundlichst bedankt für Ihre lieben Zeilen, und glauben Sie mir, daß ich nicht unmittelbar bin für den Abdruck meiner so unbedeutenden und nachlässigen Notizen.
Nun es einmal ist, daß die Musiker über ihren Fingerblick auf ein zukünftiges Publikum und ohne Rücksicht darauf, ob seine Ausdrucksmittel acceptirt und seine Empfindungen mitempfunden werden können, schafft, so ist es leider wohl eine Sache, daß er auf die Dauer nicht [illegible] und Verständniß und Sympathie für seine Bestrebungen



X. 18

BRIEF VON GUSTAV MAHLER AN
DEN HERAUSGEBER DER MUSIK

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

vergiftete Luft. Es scheint leider eine Zeit, daß man ein Mittelgesetz, ein „Programm", wonach man in unserer „völlig" degenerierten und naiv-plastisch abirrenden Musik wohl einen gründlichen absprechen, verordnet sein, Herr Brahms muß sein. Ich lasse, die ein paar gute und schöne Worte, daß gerade die Brahms begeistern, und jede aus dem Rahmen unserer Musik heraus, welche neue Lust allein, eine schon einen - und der in Bälde noch tüchtig Colleginnen" [illegible] Bedingungen gestellt werden will.

Mögen Sie mir, Luise Jan Schuster, ein Wesen werden! Ich weiß nicht, ob Sie schon in der Lage waren, von unsern in Schaffen Kolik zu erfahren. Es liegen mir a Reihe meiner Partituren vor, die ich schon, wenn Sie es

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wächsen, gross zu sein werde.
Für heute nur noch den bitt-
gestellten Druck meiner ganz
unverständlichen Handschrift:
Mißverständnissen)

Ihr best ergebener

Gustav Mahler

in Eile!

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich ging mit Lust durch :: einen grünen Wald ::

Lied für eine Singstimme und Klavier

von

Gustav Mahler
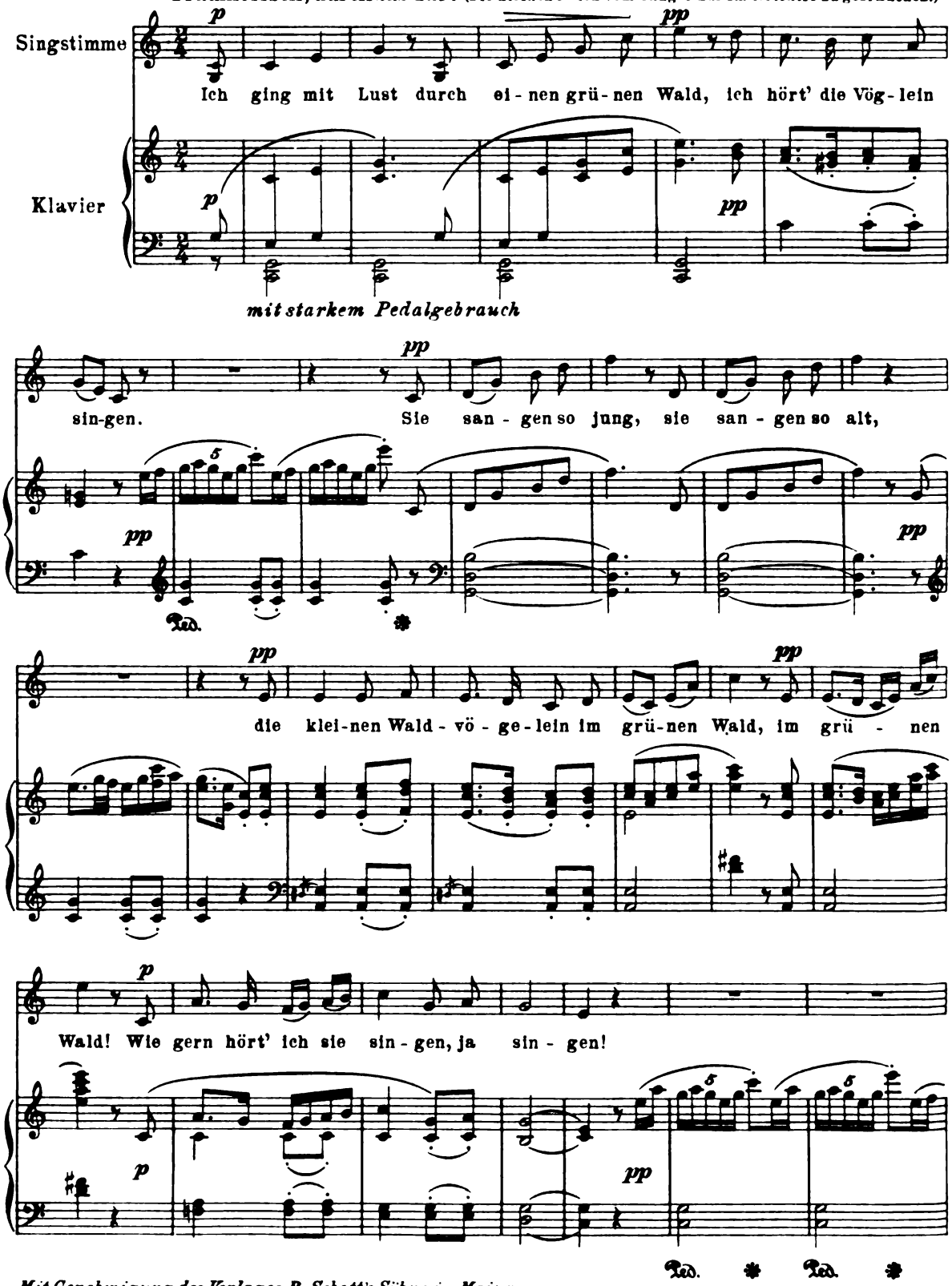


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald

(Aus: „Des Knaben Wunderhorn")

G. Mahler
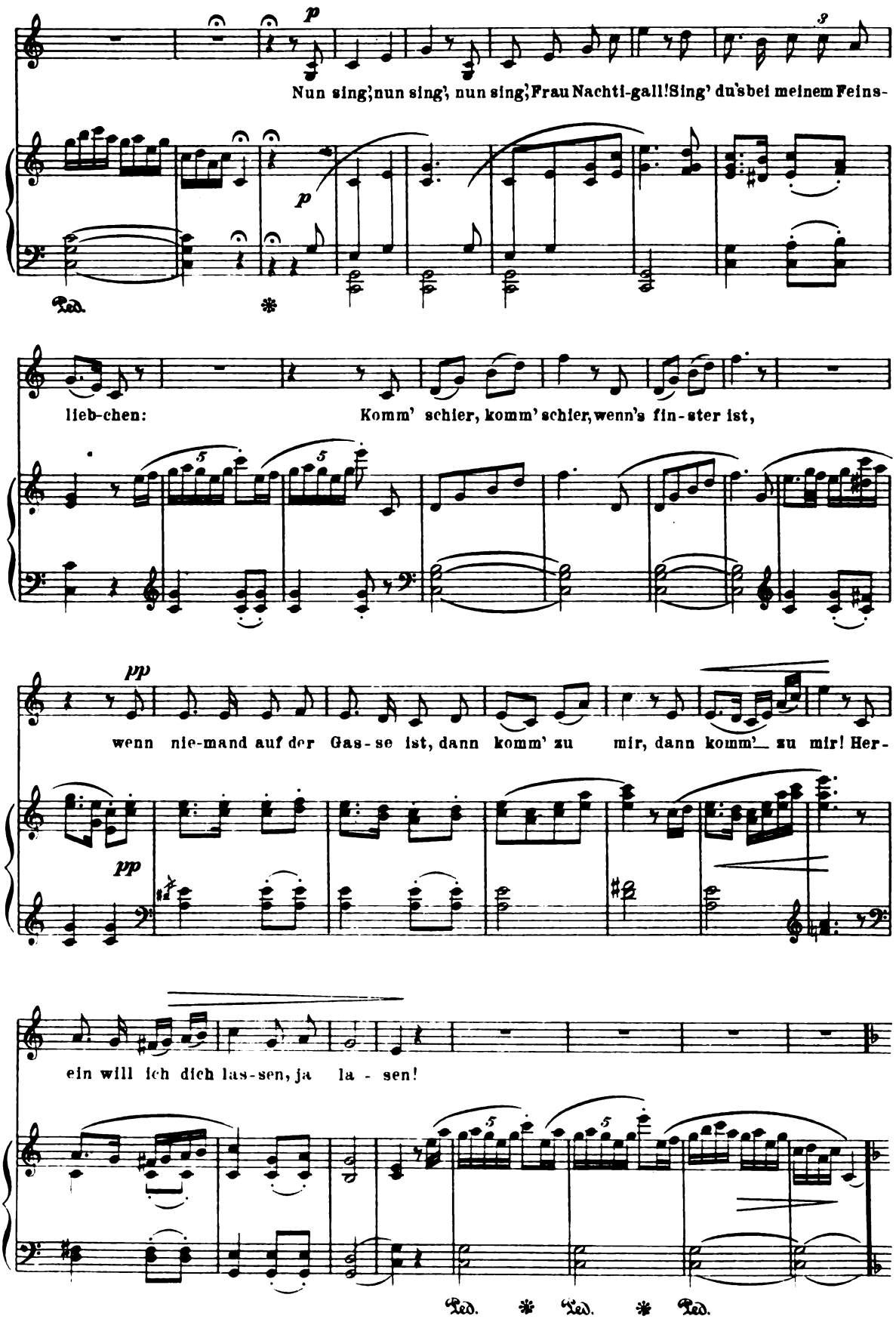
Träumerisch, durchaus zart (Die kleinen Noten vom Sänger nur im Notfalle zu gebrauchen.)
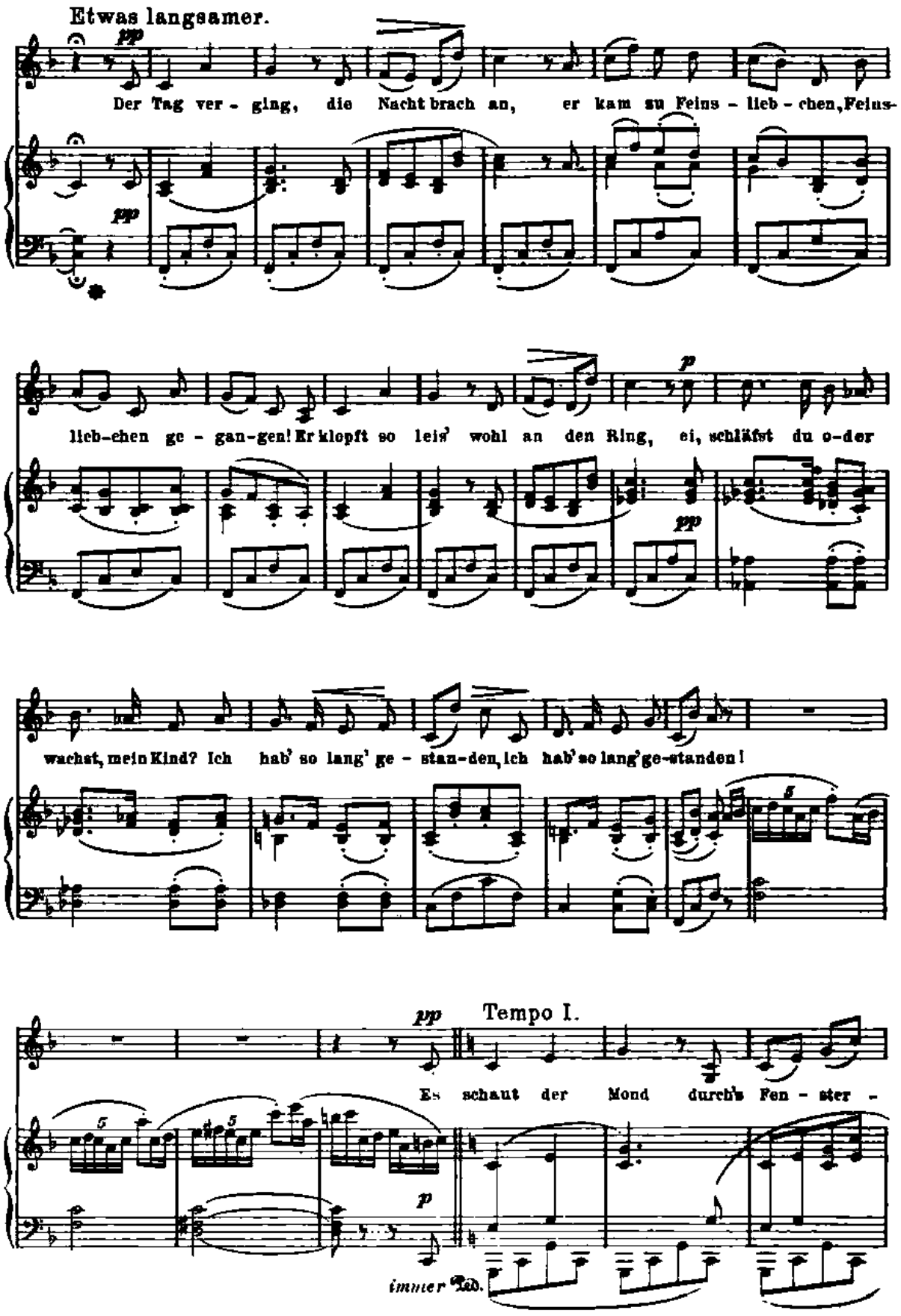


Mit Genehmigung des Verlages B. Schott's Söhne in Mainz

Digitized by Google
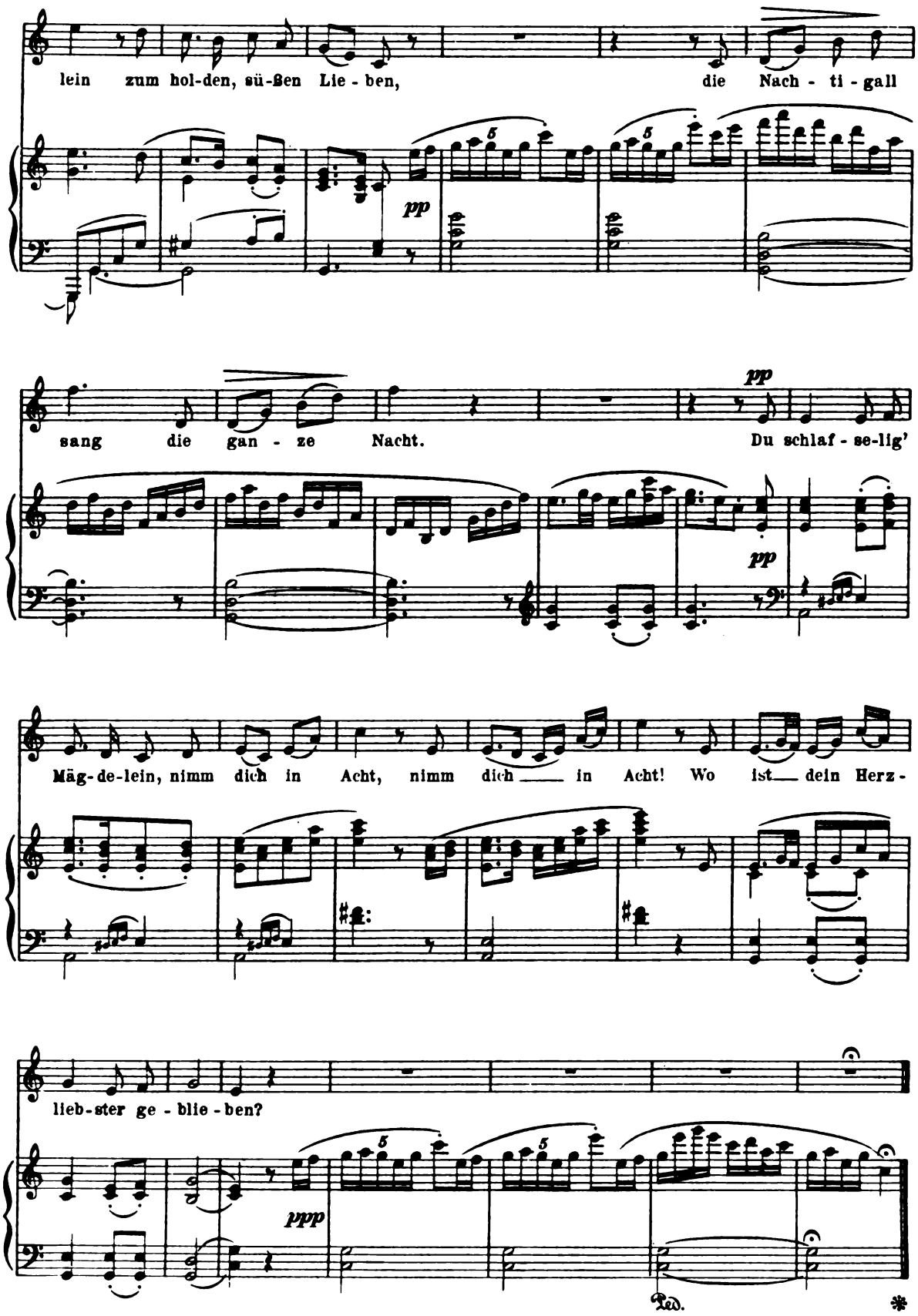
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Stich u. Druck: Berliner Musikalien-Druckerei G.m.b.H., Berlin S.W. 68.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



EXLIBRIS
für den 3. Quartalsband des X. Jahrgangs
Band 39 der MUSIK

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gustav Mahler-Heft

GENERAL LIBRARY,
UNIV. OF MICH.
JUL 1 1911



DIE MUSIK

F. A.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

10. JAHR HEFT 18

Zweites Juniheft

Steinway & Sons

New-York — London
Hamburg

Fabrik: Schanzenstraße 20—24 ** **Magazin:** Jungfernstieg 34

Flügel und Pianinos

Über 140000 im Gebrauch.

Hoflieferanten

Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.
Sr. Majestät des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.
Sr. Majestät des Königs Eduard von England.
Ihrer Majestät der Königin Alexandra von England.
Sr. Majestät des Schah von Persien.
Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Sr. Majestät des Königs Albert von Belgien.
Sr. Majestät des Königs von Italien.
Sr. Majestät des Königs von Spanien.
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien.
Sr. Majestät des Königs von Schweden.
Sr. Majestät dem König von Portugal.
Sr. Majestät des Sultans der Türkei.
Ihrer Majestät der Königin von Norwegen.
Ihrer Kgl. Hoheit der Prinzessin von Wales.

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgendeiner der hervorragenden Eigenschaften nahe. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters.

Eugen d'Albert.

Meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit sind unbegrenzt.

Teresa Carreño.

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere hat keine Grenzen.

I. J. Paderewski.

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, daß Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muß.

Sofie Me

Endlich kann ich meinen herrlichen Steinway genießen. Wie ist doch das Instrument edel und schön. Wir s in Tönen. Ich habe eine so große innige Herzensfreude an dem Flügel.

Ernestine Schumann-H

Kurzum: Die Steinway-Flügel und -Pianinos sind für mich der Gipfelpunkt der modernen Instrumente.

Prof. **Max R.**

Ich spiele „Steinway", weil ich es für das Beste halte.

Josef Hofm

agazin u. Detailverkauf in Berlin W 9, Königgrätzerstr. 6 (gegenüber

treter für Rußland: Jul. Heinr. Zimmermann, St. Petersburg,

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Breitkopf & Härtel

BERLIN
BRÜSSEL
LEIPZIG
LONDON
NEW YORK

GRANVILLE BANTOCK

Omar Khayyam

Für drei Solostimmen, Chor und Orchester - Drei Teile - Klavierauszug des ersten Teiles mit deutscher Übersetzung 6 Mark

Granville Bantocks großes dreiteiliges Chorwerk nach Versen des gefeierten, geistreichen persischen Epigrammatikers Omar Khayyam (um 1100), dessen einzelne Teile bereits auf 23 englischen Musikfesten zur Aufführung kamen, liegt jetzt in deutscher Übersetzung von M. R. Schenck vor, so daß sich nun auch unsere deutschen Chorvereinigungen mit diesem bedeutenden Chorwerke beschäftigen können. Ausführliches über das Werk findet sich in Nr. 104 der Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel, Leipzig, die von der Verlagshandlung — welche auch Auskünfte über die Aufführungsbedingungen bzw. über das vollständig im Druck vorliegende Material erteilt — kostenlos geliefert wird.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gustav Mahlers Werke
:: in der Universal-Edition ::

I. Symphonien und Chorwerke mit Orchester

U.E. Nr.		Mk.
	Symphonie I in D-dur	
947	Klavierauszug zu 4 Händen (Br. Walter)	7.50
946	Taschenpartitur (16°)	6.—
	Symphonie II in C-moll	
949	Klavierauszug zu 4 Händen (Br. Walter)	7.50
2937	2 Klaviere zu 4 Händen (H. Behn)	6.—
948	Taschenpartitur (16°)	6.—
2938	Altsolo: „Urlicht", Gesang und Klavier	1.—
	Symphonie III in D-moll	
951	Klavierauszug zu 4 Händen (J. V. v. Wöss)	7.50
950	Taschenpartitur (16°)	6.—
2943	Altsolo: „O Mensch! Gib acht", Gesang und Klavier	1.20
	Symphonie IV in G-dur	
2946	Sopransolo: „Wir genießen die himmlischen Freuden", Gesang und Klavier	1.80
953	Klavierauszug zu 4 Händen (J. V. v. Wöss)	7.50
952	Taschenpartitur (16°)	6.—
	Symphonie VI in A-moll	
2775	Klavierauszug zu 4 Händen (A. Zemlinsky)	12.—
2774	Kleine Partitur	6.—
	Symphonie VII	
2984	Klavierauszug zu 4 Händen (Casella)	12.—
2985	Kleine Partitur	6.—
	Symphonie VIII	
2660	Klavierauszug mit Text (J. V. v. Wöss)	12.—
	In Kürze erscheinen:	
3000	Kleine Partitur	10.—
3390	Klavierauszug zu 4 Händen (A. Neufeld)	12.—
	Das klagende Lied	
1694	Klavierauszug mit Text	5.—

In Vorbereitung:

Das Lied von der Erde.
Klavierauszug mit Text (J. V. v. Wöss)

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung — Orchestermateriale nach Vereinbarung

Universal-Edition A.-G., Leipzig-Wien

Magu...
Vertre...
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gustav Mahlers Werke
:: in der Universal-Edition ::

II. Lieder für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung

A. Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn"

U.E. Nr.		Mk.
1691/92	Ausgabe für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, 2 Bände . . à	3—

Inhalt: 1. Der Schildwache Nachtlied. 2. Verlorne Müh'. 3. Trost im Unglück. 4. Wer hat dies Liedlein erdacht? 5. Das irdische Leben. 6. Des Antonius von Padua Fischpredigt. 7. Rheinlegendchen. 8. Lied des Verfolgten im Turme. 9. Wo die schönen Trompeten blasen. 10. Lob des hohen Verstands. 11. Es sungen drei Engel (aus der III. Symphonie). 12. Urlicht (Altsolo aus der II. Symphonie).

Orchestermateriale nach Vereinbarung

B. Lieder eines fahrenden Gesellen

1690	Ausgabe für eine tiefe Stimme mit Klavierbegleitung	3—

Inhalt: 1. Wenn mein Schatz Hochzeit macht. 2. Ging heut' morgen übers Feld. 3. Ich hab' ein glühend' Messer. 4. Die zwei blauen Augen.

C. Kindertotenlieder

2776	Ausgabe für eine Stimme mit Klavierbegleitung	4—

Inhalt: 1. Nun will die Sonn' so hell aufgehn. 2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen. 3. Wenn dein Mütterlein. 4. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen. 5. In diesem Wetter.

D. Diverse Lieder

Ausgabe für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

2777	Blicke mir nicht in die Lieder	1.20
2778	Ich atmet' einen linden Duft	1.20
2779/80	Ich bin der Welt abhanden gekommen, hoch, mittel à	1.50
2781/81a	Liebst du um Schönheit, hoch, mittel à	1.20
2782/82a	Revelge, hoch, mittel à	2—
2783	Der Tambourg'sell	1.80
2997/97a	Um Mitternacht, hoch, mittel à	1.50

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

Universal-Edition A.-G., Leipzig-Wien

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Geneviève Dehelly

die berühmte Klavier-Virtuosin aus Paris, hat ihre **Alleinvertretung** dem

Internationalen Konzertbureau Albert Gutmann, Paris

14, Rue Georges-Ville (Avenue Victor Hugo), übergeben.

Auszug aus Kritiken:

Le Figaro, Paris, février 1910: L'éminente pianiste Mlle Geneviève Dehelly, qui a prêté son concours au festival Emma Calvé, au théâtre de la Gaîté, a obtenu un succès triomphal avec le concert en mi bémol de Liszt. Cette ravissante jeune artiste, qui réunit l'esprit d'un homme avec la grâce et le charme d'une femme, fait songer aux plus grandes pianistes d'une époque passée, comme Sophie Menter, Annette Essipoff; mais on peut dire que maintenant elle est sans égale.

L'Écho de Paris, 4 février 1910: A la Gaîté concert sensationnel de Mlle Emma Calvé. Au même programme, Mlle Geneviève Dehelly, la renommée pianiste, à laquelle le public a fait un immense succès. J'ai dit déjà que nulle femme, aujourd'hui, ni en France, ni à l'étranger, ne saurait être mise au-dessus de cette grande artiste.

Neues Wiener Tagblatt, 9. Februar 1909: Eines sehr bedeutenden Erfolges durfte sich Geneviève Dehelly berühmen. Seit langer Zeit hat keine Klavierspielerin einen so intensiven Eindruck hinterlassen wie diese jugendliche, elegante Französin, die aussieht wie Sara Bernhardt in jungen Jahren. Seit der Careno hat man keine Dame mit einem so kraftvollen, markigen Anschlag vernommen wie Fräulein Dehelly, die über stupende Technik und über viele andere klavieristische Tugenden gebietet. Die „Wandererphantasie" erfuhr von Satz zu Satz eine Steigerung, sie schlug mächtig ein. Die „Paganini-Variationen" von Brahms waren von vornherein groß angelegt, sie wurden geistvoll und bravourös wiedergegeben. In langsamen Sätzen überraschte Fräulein Dehelly durch Wärme und Weichheit. Man wird der ausgezeichneten Künstlerin gerne wieder begegnen.

Engagementsofferten sind ausschließlich zu richten an das

Internationale Konzertbureau Albert Gutmann, Paris

14, Rue Georges-Ville (Avenue Victor Hugo). Telegramm-Adresse: Conseilgutmann.

Verlag von N. Simrock, G. m. b. H., Berlin

Frühjahrs-Neuigkeiten

Violine und Klavier

Bohm, op. 390. 3 Serenaden à M. 1.50
1. Sérénade espagnole 2. Sérénade italienne. 3. Sérénade romaine.

Bruch, op. 84. Konzertstück (Allegro appassionato und Adagio) M. 7.50

Dessau, op. 51. Suite.
1. Präludium M. 1.50. 2. Menuett M. 2.—. 3. Sarabande M. 1.50.
4. Gavotte M. 2.—. (komplett M. 5.—.)

Seybold, op. 154. Romanze, Edur M. 2.—

Violine allein

Marteau, op. 14. Bogenstudien mit Begleitung einer zweiten Violine . . . no. M. 5.—

Violoncell und Klavier

Kuyper, op. 11. Ballade M. 2—

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzert-Bureau EMIL GUTMANN

Telegramm-Adr.: Konzertgutmann

MÜNCHEN, Theatinerstraße 38

Fernsprech-Anschluß: 2215

Alleinvertretung von

Max Pauer

Der Tag (25. 11. 1910): Die hohe technische Kultur, die vollkommene Beherrschung aller Nuancen und Farben war ihm längst eigen, in den letzten Jahren aber hat auch seine geistige Künstlerschaft eine solche Höhe erreicht, daß es augenblicklich nur sehr, sehr wenig Klavierspieler gibt, die ich überhaupt neben ihm nennen möchte. Carl Krebs.

Vossische Zeitung (2. 3. 1911): Ich muß Pauer in Superlativen preisen: sein Abend bereitete eine jener seltenen Freuden, die nur ein Großer, ein Begnadeter gewähren kann.

Dresdener Anzeiger (27. 11. 1910): Für mich ist, seit d'Albert von dem Podium abtrat, Pauer der Größte am Klavier.

Kammersängerin

ELSA HENSEL-SCHWEITZER

La Metropole, Antwerpen: „— hinterließ den unvergeßlichen Eindruck großer Kunst — eine in Wahrheit herrliche Darbietung — warme, volle, berückende Stimme von erlesener Klarheit — ihr Stil, ihre Interpretationskunst sind von einer selten anzutreffenden Vornehmheit, man kann sagen von einer fast religiösen Weihe geadelt."

Rheinische Musik- und Theaterzeitung: „Eine Prachtsängerin mit ebenso schöner Stimme wie Schule, ebenso musikalischer Sicherheit wie dramatischer Ausdrucksfähigkeit."

Cella della Vrancea

Konzert-Pianistin :: Großer Preis des Pariser Konservatoriums

Berliner Tageblatt: Was sie anfaßt, gewinnt unter ihren Händen Leben. Man merkt sofort, daß ein echtes Musiktalent am Werke ist. Das Unerlernbare besitzt sie.

Hamburger Nachrichten: Es gibt wohl kaum eine Schwierigkeit, die Frl. Vrancea nicht spielend bewältigt . . . gar nichts Effekthascherisches . . . Eine selten begabte Pianistin.

Hannoverscher Courier: Eine der seltenen Gelegenheiten, in denen das Wort „Genie" ganz und voll am Platze ist.

Engagementsanträge für die genannten Künstler **ausschließlich** an

Konzertbureau EMIL GUTMANN
MÜNCHEN, Theatinerstrasse 38

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

GUSTAV MAHLER

Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier

Heft I: Ausgabe für hohe und tiefe Stimme à M. 2.50	
1. Frühlingsmorgen	(R. Leander)
2. Erinnerung	(R. Leander)
3. Hans und Grete	(Volkslied)
4. Serenade aus „Don Juan" . .	(Tirso de Molina)
5. Phantasie aus „Don Juan" . .	(Tirso de Molina)

Heft II: Ausgabe für hohe und tiefe Stimme à M. 2.50	
1. Um schlimme Kinder artig zu machen	aus „Des Knaben Wunderhorn"
2. Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald	
3. Aus! Aus!	
4. Starke Einbildungskraft	

Heft III: Ausgabe für hohe und tiefe Stimme à M. 3.—	
1. Zu Straßburg auf der Schanz	aus „Des Knaben Wunderhorn"
2. Ablösung im Sommer	
3. Scheiden und Meiden	
4. Nicht Wiedersehen	
5. Selbstgefühl	

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gustav Mahler

Kindertotenlieder

(F. Rückert.)

No. 1. „Nun will die Sonn' so hell aufgehn", d moll (d^1—es^2).
No. 2. „Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen", E dur (a—f^2).
No. 3. „Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein", c moll (g—f^2).
No. 4. „Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen", Es dur (b—ges^2).
No. 5. „In diesem Wetter, in diesem Braus", d moll (b—f^2).

Ausgabe m. Klavier kompl. Mk. 4.—, Partitur netto Mk. 9.—, Orchesterstimm. n. 15.—.

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE: Welch poetische Innigkeit, welche verklärte Trauer durchweht die Lieder: „Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein" oder „Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!" Das ist goldechte Musik, das sind tönende Empfindungswerke köstlichster Art.

Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

GUSTAV MAHLER

Eine Studie über Persönlichkeit und Werk. Von Paul Stefan

Mit Bildnis und vielen :: Notenbeispielen ::

Geh. M. 2.—, geb. M. 3.—

Neben der geistreichen Betrachtung über Mahlers Persönlichkeit bilden die Einführungen in die Lieder und Symphonien den Hauptwert des äußerst verdienstlichen Buches. Stefans Werk wird und muß zum Ausgangspunkt der gesamten künftigen Mahler-Literatur werden. Breslauer Zeitung.

Ein Bild der Persönlichkeit in Widmungen.

Mit Beiträgen von:

G. Hauptmann, Hofmannsthal, Bahr, Schnitzler, Strauß, Reger, Walter, Göhler, Bittner, Schillings, Klimt, Zweig, Dukas, Bie und anderen.

Mit der Mahler-Büste von :: Rodin in Lichtdruck ::

Geheftet M. 2.—, Luxusausgabe (nahezu vergriffen) M. 20.—

R. PIPER & CO. * VERLAG * MÜNCHEN

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

VIEUXTEMPS

Billige Ausgabe

Violine und Klavier

	Mk.
Op. 10. 1er Concerto (en Mi, E-dur)	2.—
Op. 11. Fantaisie-Caprice, Éd. orig.	1.50
— Éd. par Ch. Dancla	1.50
— Éd. par A. Wilhelmj	1.50
Op. 12. Grande Sonate (en Ré, D-dur)	2.—
Op. 24. Six Divertissements d'amateurs sur des mélodies russes:	
No. 1. Romance de Guriloff	1.—
No. 2. Le Rossignol d'Alabieff	1.—
No. 3. Romance de Darkomijsky	1.—
No. 4. Romance de Wielborsky	1.20
No. 5. Chanson russe (Troïka)	1.—
No. 6. Deux Chansons russes	1.—
Op. 40. Feuilles d'Album, 3 Morceaux:	
No. 1. Romance	1.—
No. 2. Regrets	1.—
No. 3. Bohémienne	1.20
Op. 42. Old England, Caprices sur des Airs anglais	1.50
Op. 45. Voix intimes, Pensées mélodiques, Cah. I	1.80
No. 1. Douleurs	1.—
No. 2. Espoir	0.80
No. 3. Foi	1.—
Op. 45. Voix intimes, Pensées mélodiques, Cah. II	1.80
No. 4. Déception	1.—
No. 5. Sérénité	0.80
No. 6. Contemplation	1.—
Op. 46. Andante du concerto, arr. par C. Weber	1.—
Chansons russes de Werstofsky, transcr. et variées	1.—
Ernani, Fantaisie brillante	1.50
Il Lombardi, Fantaisie de salon	1.20
Luisa Miller, Fantaisie	1.50
Collections de Duos concertants:	
No. 1. Duo brillant en forme de Fantaisie sur des Airs hongrois	1.50
No. 2. Les Huguenots, Fantaisie	1.50
No. 3. Le duc d'Olonne, Fantaisie	1.50
No. 4. Obéron, Fantaisie	1.50
No. 5. Le Prophète	1.50
No. 6 Raymond	1.50
No. 7. Orphée	1.50
No. 8. Les Noces de Figaro	1.50
No. 9. Preciosa	1.50

B. SCHOTT'S SÖHNE :: MAINZ

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE OPERN

Max Burkhardt: „Das Moselgretchen“, Text von Walter Bloem, wird in Schwerin zur Uraufführung gelangen.

Joan Manén: „El camino del sol“ (Der Sonnenweg) soll dem Vernehmen nach an der Dresdener Hofoper zur Uraufführung kommen.

Jules Massenet: „Roma“, das neue Werk des Tonsetzers, wird in der nächsten Spielzeit an der Großen Oper in Paris in Szene gehen.

OPERNREPERTOIRE

Boston: Felix Weingartner wird in der nächsten Saison „Tristan“ und „Hänsel und Gretel“ dirigieren, Claude Debussy die Erstaufführung von „Pelleas und Melisande“.

München: Die diesjährigen Richard Wagner-Festspiele im Prinzregenten-Theater bieten drei Aufführungen des „Ring“, fünf von „Tristan und Isolde“ und drei der „Meistersinger“. Neben einheimischen Kräften ist auch wieder eine Anzahl auswärtiger Künstler herangezogen worden.

Zoppot: Für die Aufführungen der Waldoper sind in Aussicht genommen „Das goldene Kreuz“ von Brüll (16. Juni, 7. und 10. Juli) und „Lobetanz“ von Thuille (30. Juli und die ersten Tage des August).

KONZERTE

Brüssel: Am 27. und 28. Mai fand im Alhambra-Theater unter Leitung von Albert Zimmer ein von der Bach-Gesellschaft veranstaltetes Bach-Fest statt. Zur Aufführung kamen die Johannispassion und die h-moll Messe.

Dresden: Die 150. Aufführung des Musik-Salons Bertrand Roth hatte folgendes Programm: Louis Ferdinand Prinz von Preußen (Klavierquartett op. 5; Klaviertrio op. 10), Wolf (Lieder).

Karlsbad: Im Rahmen eines vom Kurmusikdirektor Robert Manzer dirigierten Symphoniekonzertes erlebte die Orchesterphantasie „Raskolnikow“ vom Prinzen Joachim Albrecht von Preußen ihre Uraufführung.

Kiel: Unter Leitung von Dr. Albert Mayer-Reinach erfuhr Pierné's „Kinderkreuzzug“ eine ausgezeichnete Aufführung durch den Philharmonischen Chor, mit dem ein Kinderchor von zirka 400 Sängern vereinigt worden war. Solistisch betätigten sich mit durchweg bestem Erfolg die Damen Ravoth-Neugebauer und Cahnbley-Hinken, sowie die Herren Emil Pinks und Theodor Heß van der Wyk. Die Aufführung hinterließ trotz der mancherlei großen Schwächen des Werks einen starken Eindruck.

Leipzig: Der Riedel-Verein gestaltete sein viertes Abonnementskonzert am 30. Mai in der Thomaskirche als Trauerfeier für Gustav Mahler. Zum Vortrag kamen unter Georg Göhlers Leitung und unter Mitwirkung von Doris Walde (Gesang) und Max Fest (Orgel): Chr. Erbach (Canzona cromatica für Orgel), Riedel (Zwei altdeutsche geistliche Lieder für gemischten Chor), Bach (Drei geistliche Lieder für Sopransolo mit Orgel; Fantasia „Jesu, meine Freude“ für Orgel;

Hoflieferant Gegr. 1889.
Erste Harmoniumfabrik in Deutschland nach Saugwindsystem.
Ausgezeichnet mit höchsten Preisen.
Th. Mannborg
Hof-Harmonium-Fabrik.
Harmoniums von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken in höchster Vollendung
Großer Prachtkatalog steht gern zu Diensten.
Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

G. Schwechten
Gegr. 1853. Hof-Pianofortefabrikant Gegr. 1853.
Berlin SW 68, Kochstraße 60, 61, 62.
Flügel ▫ Pianos
Miniaturflügel:
1,56 m lang in vorzüglichster Qualität.
Prämiiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.
1896: Königl. Preuß. Silberne Staatsmedaille.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verlag der
J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger
Stuttgart und Berlin

Heinrich Schenker

Neue musikalische Theorien und Phantasien

(Mit zahlreichen Notenbeispielen)

*

Erster Band: Harmonielehre

Geheftet M. 10.—, in Halbfranzband M. 12.50

*

Zweiter Band: Kontrapunkt

Erster Halbband:
Cantus firmus und zweistimmiger Satz

Geheftet M. 10.—, in Halbfranzband M. 12.50

Zu beziehen durch die meisten Buch- und Musikalienhandlungen

Motette „Jesu, meine Freude" für fünfstimmigen Chor), Brahms (Choralvorspiel op. 122, No. 11 „O Welt, ich muß dich lassen"), Mahler (Zwei Lieder für Sopransolo mit Orgel), Cornelius (Trauerchor für Alt- und Männerstimmen), Riedel („Pilger auf Erden". Nach Cornelius' Männerchorsatz der Schubertschen Melodie für gemischten Chor gesetzt), A. Ritter (Achtstimmiger Chor). — Für die nächsten Aufführungen des Riedel-Vereins werden vorbereitet: Liszt (a cappella-Chöre, Psalmen, Graner Messe, Christus), Mahler (Achte).

Würzburg: Zur Feier von Liszts 100. Geburtstag gelangten am 17. Mai in der Universitätskirche durch die Königliche Musikschule unter der Leitung von Max Meyer-Olbersleben die Graner Festmesse und der XIII. Psalm zur Aufführung. Solisten: Maria Möhl-Knabl, Vally Fredrich-Höttges, Willy Schmidt, Kurt Finck-Garden.

TAGESCHRONIK

Anekdotisches von Gustav Mahler. Während der Direktionstätigkeit Mahlers an der Wiener Hofoper drangen zahlreiche Anekdoten in die Öffentlichkeit, die amüsante Belege für das Temperament und den Sarkasmus des Musikgewaltigen darstellten. Das „Wiener Extrablatt" brachte kürzlich einige dieser Geschichtchen wieder in Erinnerung, so z. B. das folgende: Mahler hatte einmal mit dem Tenoristen Slezak einen Konflikt. In der Direktionskanzlei gab es eine sehr gereizte Auseinandersetzung, und der Disput drang bis auf den Korridor hinaus. So aufgeregt klangen die Stimmen, daß man jeden Augenblick befürchten mußte, die Herren könnten miteinander handgemein werden. Während sich im Zimmer die wilde Szene abspielte, promenierte der Bassist Hesch ruhig im Korridor und gab durch kein Zeichen zu erkennen, daß ihn der Vorgang näher berühre. Plötzlich vernahm man ein Krachen — als ob ein Stuhl zertrümmert würde — und dann trat auf dem Kriegsschauplatze eine unheimliche Stille ein ... Von Mahler und Slezak, die vor wenigen Sekunden noch erbittert miteinander gestritten hatten, hörte man keinen Laut mehr ... Endlich öffnete sich die Tür des Direktionsallerheiligsten, und Slezak stürzte, mit allen Zeichen hochgradiger Empörung, in den Vorraum. Dort stieß er auf seinen Kameraden Hesch, der mit verblüffender Gelassenheit folgende Worte an den Tenoristen richtete: „Slezak, sag's ... ist er tot?" — Eine Sängerin beklagte sich bei Mahler wegen ungenügender Beschäftigung. „Sie haben mich nach Wien gebracht und mir große Rollen in Aussicht gestellt, und jetzt vernachlässigen Sie mich! Lösen Sie so Ihr Versprechen ein, für mein Fortkommen zu sorgen?" Mahler saß regungslos in seinem Fauteuil. Dann sagte er mit boshaftem Lächeln: „Ich sorge eben für Ihr Fortkommen." — Aus der Zeit seiner ersten kleinen Stellungen wird erzählt: Mahler war von einer gewissen genialen Unordnung. Als ihn der Kapellmeister eines Tages voller Zorn fragte: „Wie bessert man eigentlich einen so unordentlichen und unzuverlässigen Musiker?", da antwortete Mahler ganz harmlos: „Indem man ihn zu einem recht groben Kapellmeister gibt." — Mahler und seine Orden. Das folgende Geschichtchen ist

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

für den schlichten Sinn des Künstlers ungemein bezeichnend: Es war in den letzten Tagen von Mahlers Direktionstätigkeit in der Hofoper. Der Meister hatte von allen, die seinem Herzen nahe standen, Abschied genommen und den berühmten Brief an die Mitglieder verfaßt. Jetzt galt es noch, rasch Ordnung zu machen, der Schreibtisch wurde ausgeräumt. Mahler wandte sich zum Gehen, da machte ihn sein Diener Hassinger darauf aufmerksam, daß eine Schreibtischlade noch angefüllt mit Ordensauszeichnungen sei. „Die lasse ich meinem Nachfolger," sagte Mahler und verließ das Direktionszimmer. Es waren die letzten Worte, die er in der Hofoper gesprochen hat.

Gustav Mahlers musikalischer Nachlaß. Trotz seiner angestrengten Tätigkeit als Dirigent ist Mahler bis kurz vor seinem Ende schöpferisch tätig gewesen. Einige seiner hinterlassenen Werke sind schon so weit vorbereitet gewesen, daß sie demnächst der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Das eine ist eine Symphonie für Alt- und Tenorsolo und Orchester, während das andere eine nur für Orchester geschriebene Symphonie ist. Das erstere Werk betitelt sich „Das Lied von der Erde" und umfaßt sechs Gesänge für Alt- und Tenorsolo, die im Zusammenhang miteinander stehen. Die andere demnächst erscheinende Symphonie führt den Titel „Neunte Symphonie" und setzt die Reihe der großen Mahlerschen Symphonieen fort. Aus dieser Zahlenbenennung geht schon hervor, daß Mahler das erwähnte „Lied von der Erde" trotz der Bezeichnung mit Symphonie nicht zu den eigentlichen Symphonieen rechnet. Leider hat Mahler die Aufführung dieser beiden Werke nicht mehr erleben können. Interessant ist, daß Mahler auch schon eine „Zehnte Symphonie" vorbereitet hatte, die allerdings über die skizzenhafte Niederschrift einiger, wenn auch ziemlich umfangreicher Perioden nicht gediehen ist. Die Sichtung und Ordnung des Materials hat bekanntlich Bruno Walter übernommen.

Eine ungedruckte Komposition Richard Wagners entdeckte der Dresdener Kreuzkantor Prof. Otto Richter im Nachlaß von Wagners einstigem Kopisten Karl Mehner. Der unter dem Titel „Weihegruß" von Kienzl 1906 herausgegebene a cappella-Chor, von Wagner zu dem Hohlfeldtschen Text 1843 auf Bestellung August II. von Sachsen geschrieben und gelegentlich der Enthüllung des Rietschelschen Denkmals König Friedrich August des Gerechten im Dresdener Zwinger von einem Massenchor gesungen, ist von Wagner nachträglich mit selbständigem Instrumentalpart versehen worden, der bisher niemandem, selbst im Hause Wahnfried nicht, bekannt war. Diese instrumentale Festmusik kam am 25. Mai beim sog Turmblasen vom Dresdener Rathaus zur Uraufführung.

Das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg. Der Bau des Hauses ist gesichert. Der Beschluß der Stadtverordnetenversammlung hat dem Plane mit großer Mehrheit seine Zustimmung erteilt. Das Deutsche Opernhaus wird in der Bismarckstraße, dem Charlottenburger Teil der Döberitzer Heerstraße, nach den Plänen des Charlottenburger Stadtbaurats Seeling errichtet werden und 2300 Plätze in

Flügel - Pianos

Gebr. Schwechten

Pianoforte-Fabrik
vorm. Schwechten & Boes
7 Berlin SW 48, Wilhelmstr. 118
„Buchgewerbehaus"

Erzeugnisse von hervorragender Qualität

Unser Hauptkatalog D steht kostenfrei zur gefl. Verfügung

Verlag von Ries & Erler in Berlin W 15

Neu-Erscheinungen 1911

	Mk.
Behm, Eduard. Op. 41. Vier Lieder:	
No. 1. Ich weiß	1.20
No. 2. Tag meines Lebens	1.20
No. 3. Stürb ich in deinem Arm	1.20
No. 4. Stimme der Sehnsucht	1.50
Braunfels, Walter, und Bertel, Neues Federspiel. Ausgabe B. Für eine Singstimme mit Klavier n.	3.—
Courvoisier, Walter. Op. 23 Sieben alte deutsche Gedichte. Für eine Singstimme mit Klavier. (No. 1. Im Himmelreich ein Haus steht. No. 2. Wurzeln des Waldes. No. 3. Nach Weltlust bin ich lange Zeit . . . No. 4. Seit der Tod meinen Herren zwang. No. 5. Keine Freude ohne Sorge kam No. 6. Wer sehen will zween lebendige Brunnen. No. 7. Es ist ein Schnee gefallen.)	3.—
Fischer, Edwin. Sonate in C-dur für Pianoforte	1.80
Krone, Walter. Op. 2. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavier:	
Heft I. Mein Brüderlein. Niederländisches Wiegenlied. Gebet an den heiligen Christ . . .	1.50
Heft II. Hasensalat. Geburtstagskind. Tanzliedchen	1.50
Mendelssohn, Arnold. Zwei Duette für Sopran und Tenor mit Klavier. No. 1. Altdeutscher Liebesreim. No. 2. Die Geisterinsel à	1.20
Mlynarsky, Emile. Mazur. Transcription pour Violoncelle avec Piano par David Popper . . .	3.—
Popper, David. Op. 81. Gavotte (La Majeur) pour Violoncelle avec Piano	3.—
Transcription pour Violon avec Piano par Franz Ries	3.—

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

August Förster

Pianofortefabriken, Königl. Hoflieferant

Flügel * Pianinos

Harmoniums

Fabrikate allerersten Ranges.

Löbau i. Sachsen, **Georgswalde** i. Böhmen,
Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz, Zittau, Bautzen.



24 goldene und silberne Medaillen.
Königl. Sächs. Staats-Medaille.
K. K. Österr. Staats-Medaille.
Goldene und Silberne Handelskammer-Medaille für hervorragende Leistungen im Klavierbau.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal

Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos" Potsdamerstr. 41.

Parkett und drei Rängen enthalten. Die Preise betragen im Abonnement für Parkett 3,30 Mk., für ersten Rang 4,80 Mk., den zweiten 2,30 Mk. und für den dritten Rang 1,20 Mk. einschließlich Gebühr für Garderobe und Theaterzettel. Das Orchester soll aus 120 Musikern bestehen. Die Bausumme ist auf 3 Mill. Mk. bemessen, die Gesamtkosten werden sich auf rund 5,5 Mill. Mk. belaufen. Die Stadt verpachtet das Opernhaus auf 30 Jahre an die bereits gegründete Opernbetriebsgesellschaft zum jährlichen Pachtpreise von 250 000 Mk. Der Magistrat behält sich aber ein weitgehendes Kontrollrecht vor. Für die Orchester-, Chor- und Balletmitglieder hat der Magistrat Mindestgagen festgesetzt und auch für die Kostümlieferungen, Zahlung der Gagen in Krankheitsfällen, sowie Gründung von Unterstützungskassen für Orchester-, Chor- und Balletmitglieder weitgehende Fürsorge getroffen. Die Eröffnung soll bereits im Herbst 1912 erfolgen. Als Leiter des Deutschen Opernhauses wird u. a. auch Herr Neumann-Hofer, der frühere Direktor des Berliner Lessing-Theaters, genannt.

Einheitliche Operntexte. In der letzten Tagung des **Deutschen Bühnenvereins** wurde beschlossen, eine Kommission einzusetzen, die damit zu betrauen wäre, die oft ganz erheblich voneinander abweichenden Operntexte zu revidieren und dadurch eine **Einheitlichkeit in den Gesangstexten** herbeizuführen. Der Kommission gehören namhafte Bühnenleiter an — aber kein einziger Musiker, kein Kapellmeister, kein Vertreter der Künstler, die ja in erster Linie unter der Unstimmigkeit der Texte zu leiden haben. Das ist an sich schon etwas merkwürdig, und die Frage taucht auf, wie die Kommission sich überhaupt die Ausführung ihrer Mission vorstellt. Es ist richtig, daß es von vielen Opern mehrere Textausgaben gibt. Sie sind im Laufe der Zeit entstanden, teils aus dem Bedürfnis von Sängern und Bühnenleitern, undankbare Gesangstexte zu besser sangbaren zu gestalten, dann aus dem Bühnenschlendrian, der in früheren Zeiten an so manchen Operntheatern sein Unwesen auch in dieser Hinsicht getrieben hatte, und endlich durch eine Art von natürlicher Veränderung der Originale. Als Hermann Levi den „Don Juan" den Bedürfnissen der modernen Bühne entsprechend einrichtete, wurde diese Tat als eine Befreiung aus mancherlei Unzuträglichkeiten von der Musikwelt begrüßt. Und doch gibt es heute noch Opernbühnen, die den Levischen Text nicht verwenden. So geht es mit vielen berühmten Werken. Dann ist noch der sehr wichtige Umstand zu bedenken, daß die Klavierauszüge und Stimmen der verschiedenen Ausgaben ebenso wie die Textbücher Objekte darstellen, die die Verleger natürlich nicht so ohne weiteres aus dem Verkehr ziehen können.

Konzertstatistik 1910/11. In **Berlin** wurden in der Konzertsaison 1910/11 1096 Konzerte veranstaltet. Da die Saison vom 26. September bis 10. Mai währte, also 13 ganz konzertfreie Tage abgerechnet, 213 Konzerttage umfaßte, so kommen auf den Tag durchschnittlich 5 bis 6 Konzerte. Der stärkste Konzertmonat war der November mit 205 Konzerten, dann folgt der Januar mit 173, der März mit 170, der Februar mit 158 und der Oktober mit 147 Konzerten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das größte Kontingent stellten die Sänger und Sängerinnen, die fast ein Drittel der ganzen Summe, 328 erreicht haben. Daran reihen sich die Klavierspieler mit 240 Konzerten. In nächster Reihe stehen die orchestralen Darbietungen mit 173 an der Zahl, darunter 17 selbständige Dirigentenkonzerte. Sehr erfreulich ist die verhältnismäßig bedeutende Anzahl der 125 Kammermusik-Abende. Weiter wurden 100 Chorkonzerte, 64 Soloviolinistenabende, 15 Violonceallbende, 12 Kompositionskonzerte und 12 Orgelabende veranstaltet. Sehr interessant ist dabei ein Blick auf Wien und München. Diese beiden Städte, Wien mit 439 und München mit 374 Konzerten, erreichen zusammengenommen nicht die Anzahl der in Berlin gebotenen musikalischen Darbietungen. Aber auch in diesen beiden Städten überragen die Gesangskonzerte, in Wien gab es deren 108, in München 88 und auch fast denselben Prozentsatz wie in Berlin. Merkwürdig ist, daß die gesanglichen Darbietungen mit Lautenbegleitung immer mehr Anklang finden, in Berlin gab es 16, in München 8, in Wien 4. In Wien kommen nach den gesanglichen Konzerten dann auch die Pianisten mit 85 Abenden an zweiter Stelle, während in München die Orchesterkonzerte mit 71 und die Kammermusik mit 63 Abenden die Zahl der reinen Klavierabende überragen. In Wien fanden 66 Kammermusikabende und 65 Orchesterabende statt. Überaus klein ist in München die Zahl der (14) Soloviolinisten-Abende. In Kompositionskonzerten steht Wien mit 16 an der Spitze, dann kommen Berlin mit 12 und München mit 9 Darbietungen, während im künstlerischen Tanz München mit 10 Abenden vorangeht, Berlin mit 5 nachfolgt und Wien ganz leer ausgeht. Aus dieser Statistik geht hervor, daß der Konzertbetrieb überall und in allen Städten sich fast im gleichen Rahmen bewegt; die kleineren Divergenzen sind auf örtliche Verhältnisse zurückzuführen.

Der zerstreute und der barsche Komponist. In einem Artikel über italienische Komponisten erzählt ein Mitarbeiter des „Bacio“ von Alberto Franchetti, dem Komponisten der Opern „Columbus“, „Germania“ usw., der gegenwärtig in Settignano an einer neuen Oper arbeitet und, um in der Arbeit nicht gestört zu werden, sich ängstlich von dem Verkehr mit der Außenwelt fernhält. Wenn Franchetti, der im Nebenberuf Baron, Millionär und ein Verwandter des Hauses Rothschild ist, an die Komposition eines neuen Werkes geht, wird er ungenießbar: er meidet in der „Inkubationszeit“ die Berührung mit den Menschen und zieht sich ganz in sich selbst zurück; in allem, was nicht wenigstens lose mit seinen musikalischen Gespinsten zusammenhängt, handelt er wie ein willenloser, unvernünftiger Automat. Einmal hatte er in Mailand in einem auf dem Corso Vittorio Emanuele gelegenen Hotel die Kleider vor die Zimmertür gelegt, damit der Hausdiener sie reinige. Am Morgen ging er dann, nachdem er sich von seinem Lager erhoben hatte, in den Korridor hinaus, nahm von einem Nagel die Kleider, die dort hingen, zog sie an und verließ in größter Eile das Hotel. Auf dem Domplatz trat ihm ein Kellner des Hotels, der ihm keuchend nachgelaufen war, in den Weg und sagte: „Herr Baron, Sie haben falsche Kleider angezogen.

CEFES - EDITION

Werke für Xylophon und Glockenspiel

	no. M.
BRAUN, ED., Champagner-Polka mit Orchester	2.—
EICHBORN, H., Op. 56. Der Prinz von Lullabien. Ein chinesisches Wiegenlied mit Orchester nebst Direktionsstimme	3.—
— do. für Xylophon mit Pianoforte	1.20
— **Die Glocken von Gries. Phantasie** über das Motiv des Glockenspiels in Gries mit Orchester	2.—
FREHDE, CHR., Phantasie „Home sweet Home“ mit Orchester .	2.—
— do. für Xylophon und Pianoforte	1.20
— **Spätsommer-Galopp** mit Orch.	2.—
HERTEL, JUL., Op. 102. Bravour-Polka mit Streichquartett M. 1.50, mit Orchester	2.—
— do. für Xylophon und Pianoforte	1.20
KAHNT, G., Zwei Stücke mit Orch.: Nr. 1. **Der Specht, Mazurka.** Nr. 2. **Der Klapperstorch, Polka** mit Pianoforte	1.20
— do. mit Harmoniemusik . . .	3.—
— do. mit Blechmusik	3.—
— do. mit Orchester	2.—
KÖHLER, O., Abendgebet in der Eremitage, für Streichquintett und Glockenspiel solo	1.20
KRÜGER, FRANZ, Op. 3. Bravour-Phantasie mit Orchester . . .	2.—
— do. mit Pianoforte	1.20
— Op. 4. **Tell-Phantasie** mit Orch.	2.50
— do. mit Pianoforte	1.20
— Op. 5. **Original-Phantasie** mit Orchester	3.—
— do. für Xylophon mit Pianoforte	1.20
— Op. 6. **Phantasie über ungarische Weisen** mit Orchester	3.—
— do. für Xylophon mit Pianoforte	1.20
LEWE, H., Op. 17. Mon Plaisir! Polka für Xylophon. Solo mit Orch. Op. 39. **Immer flott! Galoppade** für Glockenspiel mit Orchester. Beide zusammen	2.—
RETORNAZ, R., La St. Hubert à Grosbois. Polka-chasse sur un thème de Philippe Stutz: für Xylophon mit Orchester .	2.40
für Xylophon mit Pianoforte .	1.20

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.
Musikalienhandlung und Verlag

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wilhelm Hansen, Musikverlag, Leipzig

Novitäten

Gustav Helsted

Sonate für Violine und Klavier. Op. 13. M. 6.—

„Eine Fülle lieblicher Melodien durchzieht diese Sonate (A-dur), die gewandte Spieler erfordert. Dabei versteht es der Komponist, durchaus ansprechend auch zu verarbeiten und beide Instrumente gut auszunutzen. Besonders der erste Satz darf als sehr gelungen bezeichnet werden: lautere Schönheit predigt er, kein Mißklang trübt den Eindruck; höchst feinsinnig ist die kleine Coda. Recht originell, auch durch seine Rhythmik, ist der scherzoartige zweite Satz. Das Andante gibt sich großzügig. Weniger eindrucksvoll ist das Finale, obwohl es an sich durchaus nicht unbedeutend ist."

Wilhelm Altmann („Die Musik")

Georg Höeberg

„Blumen." Neun Stücke für Klavier. Op. 7. M. 2.—

„Vornehmlich für Zwecke des Pianoforteunterrichts seien die hübschen, unter der Aufschrift ‚Blumen' erschienenen Stücke von Georg Höeberg (Op. 7) empfohlen. Der Komponist scheint wirklich das Zeug zu haben zum musikalischen Blumenmaler, versteht sauber zu zeichnen und das Kolorit mit ausgesuchtem Geschmack zu wählen. Die Klavierstücke sind von gutem und leichtem Satz und sehr sympathisch berührender Klangwirkung."

(„Allgemeine Musik-Zeitung")

Fini Henriques

Religioso. Andante für Violine und Klavier. Op. 34. M. 1.80

Edvin Kallstenius

Sonate für Violine und Klavier. Op. 7. M. 5.50

Bitte, sehen Sie sich selbst an!" Es stimmte: Franchetti trug statt seines schwarzen „Salonanzuges" den großkarierten Reiseanzug eines Amerikaners, der im Hotel neben ihm wohnte. Einen Gegensatz zu diesem zerstreuten Komponisten, der dem zerstreuten deutschen Professor der „Fliegenden Blätter" kameradschaftlich und verständnisinnig die Hand reichen könnte, bildet Arrigo Boito, der Komponist des „Mefistofele", der in allen Lebenslagen Herr seiner selbst bleibt und in seines Wesens Rauheit den Kampf selbst mit den tückischsten Objekten und Subjekten dieser Welt aufnimmt. Er geht den Menschen nicht aus dem Wege, wie der konfuse Baron, weiß sie sich aber trotzdem vom Halse zu halten: wenn ihm jemand lästig fällt und ihn „totzufragen" sucht, hat Boito sofort die passende Antwort bereit; sie ist nicht immer besonders höflich, aber sie genügt, um dem langweiligen Frager den Mund zu schließen. Einmal trat in der Wandelhalle des Mailänder Manzoni-Theaters auf den Komponisten ein junger Mann zu, der sich schon seit langer Zeit Mühe gab, von Boito ein Autogramm zu erlangen. „Endlich habe ich das Glück, Sie zu treffen, Meister," sagte der Jüngling. „Seit einem Monat schon suche ich Sie in Ihrem Hause zu sprechen, aber die Pförtnerin hat mich bis heute, bald unter diesem, bald unter jenem Vorwand, daran gehindert." — „Es ist schön von Ihnen, daß Sie mir das gesagt haben," erwiderte Boito trocken. „Ich will der Pförtnerin morgen ein Trinkgeld geben." Ein andermal erschien bei Boito ein Journalist, der nach einer ziemlich gewundenen Einleitung zu verstehen gab, daß er den Meister gern über dies und jenes ausfragen möchte. Boito brach aber das Gespräch kurz ab, indem er sagte: „Hören Sie, wenn Sie mein Freund sind, dann kommen Sie mir nicht mit Interviews; sind Sie mir aber feindlich gesinnt, dann machen Sie, daß Sie hinauskommen!"

Aus Halle a. S. wird uns von unserem Korrespondenten geschrieben: Das Hallesche Musikfest hat bereits eine edle Frucht getragen: wir haben nun begründete Aussicht, endlich eine Konzerthalle zu bekommen. Da sich das Stadttheater doch nicht besonders für Konzertaufführungen eignet, hat der Geheime Kommerzienrat Dr. Lehmann, der sich bereits in hervorragender Weise um das Goethe-Theater in Lauchstädt bei Halle verdient gemacht hat, 300 000 Mk. in hochherziger Weise als Fonds für ein Konzerthaus gestiftet, das seinen Platz unterhalb der prächtigen Moritzburg in herrlicher Lage erhalten soll. Das Grundstück (im Wert von 110000 Mk.) hat der Architekt Hermann Pfeiffer für diesen Zweck der Stadt geschenkt. Das Lob der beiden Kunstfreunde hallt in allen Gassen und Straßen wider. — An Stelle des zurückgetretenen Leiters der Robert Franz-Singakademie Prof. Otto Reubke ist der Königliche Musikdirektor Alfred Rahlwes aus Elbing vom Vorstande gewählt worden.

Aus Nürnberg wird uns geschrieben: Das Geheimnis des italienischen Geigenbaues zu ergründen, hat schon immer die verschiedensten Köpfe gereizt. Einen neuen Weg hat in Nürnberg Herr Bechmann eingeschlagen. Er ging bei seinen interessanten Versuchen von der Voraussetzung aus, daß die Resonanz einer Materie um

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

so stärker und schöner wirkt, je einheitlicher und kohärenter der Stoff ist. Er hat nun ein Verfahren erdacht, wodurch es ermöglicht ist, das zum Geigenbau notwendige Holz so zu imprägnieren, daß die ganze Masse einheitlicher ist, daß die gesteigerte Homogenität des Holzes eine stärkere und mehr sonore Klangwirkung gibt. Parallelversuche an imprägnierten und nicht imprägnierten Brettchen, die frei aufgehängt mit einem Hammer angeschlagen wurden, sprachen für die Richtigkeit der Bechmannschen Voraussetzung. Auch die praktischen Versuche mit Geigen, die nach Bechmann imprägniert waren, und mit genau entsprechenden gewöhnlichen Fabrikgeigen bewiesen die hohe Überlegenheit des neuen Verfahrens. Der Ton der Bechmanngeige war groß, volltragend und von metallischer Fülle. Ein großer Kreis von Sachverständigen hat die schönen Erfolge der Bechmannschen Entdeckung bestätigt, und man sieht weiteren Erfolgen mit Spannung entgegen.

Die Sing-Akademie zu Berlin hat der Neuen Bachgesellschaft als Ertrag der Matthäus-Passions-Aufführung in der Berliner Garnisonkirche 4536 Mk. zugunsten Joh. Seb. Bachs Geburtshaus in Eisenach überwiesen.

Das Leipziger Gewandhaus erhielt von den Hinterbliebenen des verstorbenen Verlegers Emil Meiner 10000 Mk. als Stiftung überwiesen.

Der Antiquar Ranschburg in Wien fand 37 bisher unbekannte Briefe von Chr. W. Gluck aus der bedeutendsten Epoche seiner Wirksamkeit, die eine große Lücke seines Lebensbildes ausfüllen. Bisher waren überhaupt nur wenige, ganz vereinzelte Briefe von Gluck bekannt geworden. Die neu aufgefundenen Briefe sind alle an den Sekretär des österreichischen Gesandten in Paris, Kruthofer, gerichtet und umfassen die Jahre 1775 bis 1783.

Im Festspielhause in Bayreuth wurde eine Marmorbüste des früheren geschäftlichen Leiters der Festspiele, Geh. Kommerzienrats Adolf v. Groß enthüllt, eine Schöpfung des Bildhauers Georg Kolbe.

In Weimar ist zum Gedächtnis des am 11. Juni 1908 verstorbenen Begründers der dortigen Musikschule, Karl Müller-Hartung, eine Gedenktafel errichtet worden.

Am 28. Mai wurde in Dresden ein von der Robert Schumannschen Singakademie gestiftetes Grabdenkmal für den Komponisten Albert Fuchs eingeweiht.

An Stelle von Max Bruch, der nunmehr neben seinen anderen Ämtern auch das des Vorstehers der Abteilung für Komposition und Theorie an der Königlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin niedergelegt hat, ist Engelbert Humperdinck zum Vorsteher ernannt worden.

Paul Ottenheimer vom Deutschen Landestheater in Prag wurde als Nachfolger Alexander von Zemlinskys für die Wiener Volksoper verpflichtet.

Egon Pollak, Kapellmeister am Leipziger Stadttheater, ist von Direktor Volkner, dem zukünftigen Direktor des Frankfurter Opernhauses, für Frankfurt engagiert worden.

Musikdirektor Gerhard Preitz in Dessau ist als Nachfolger des verstorbenen Prof. Bartmuß zum Organisten an der Schloß- und Stadtkirche zu St. Marien in Dessau, Orgelrevisor für das

Bernhard Perl

Hartha i. S.

:: Harmonium-Fabrik ::

(Saugwind-System) :: Prämiiert Leipzig 1909



Erstklassige Harmoniums

in eleganter, sauberer Ausführung und idealer Tonschönheit von den kleinsten :: bis zu den kostbarsten Werken. ::

Neuester Prachtkatalog gratis und franko!

Goby Eberhardt'sche Geigerschule

Berlin, Neue Winterfeldstraße 46 I.

☛ Vom 1. Mai bis September **Meisterkurse** in **Cronberg** i. Taunus, Frankfurter Hof.

Vom 1. Oktober ab **Geigerschule** in **Hamburg**, Vogts Konservatorium, Rothenbaumchaussee.

Vollständige Ausbildung bis zur Konzertreife nach meiner neuen Übungsmethode. Bei größter Schonung der Nervenkraft und Zeitersparnis, eine bisher ungeahnte Entwicklung der Technik. Glänzende Urteile von August Wilhelmj, Sahla, Herm. Ritter, Loewengard, W. Berger, Steeman usw.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikreferent

mit jahrelanger praktischer Erfahrung als musikalischer Berichterstatter für größere Zeitungen und gründlicher Fachbildung (an staatlichem Konservatorium geprüft) **Dr. phil.**, sucht zum 1. Oktober Engagement an größerer Tages- oder Fachzeitung. Angebote u. **G. R. 69** a. d. Exp. d. MUSIK.

Leo Liepmannssohn, Antiquariat

in Berlin, Bernburger Straße 14

sucht

Beethoven — Mozart — Joh. Seb. Bach — Haydn — Weber — Schubert — Schumann: Erstausgaben ihrer Einzelwerke (jedoch nur solche).

Beethoven, Fidelio. Partitur und Klavierauszug. Nur Erstausgaben.

Wagner (Rich.), Tannhäuser — Der fliegende Holländer. Autographierte Partituren.

Opern-Partituren, alte. Stets.

Bücher über Musik vor 1800. Stets.

Operntextbücher. Stets.

Deutsche Lieder des 18. Jahrhunderts. In alten Ausgaben.

Instrumentalmusik von Komponisten des 16. bis 18. Jahrhunderts. In alten Ausgaben.

Erbitte Musik-Kataloge. Sofortige Erledigung zugesichert. Ganze Musik-Bibliotheken und Autographen-Sammlungen werden angekauft.

Wir suchen zu kaufen

folgende bei uns vergriffene Hefte der MUSIK:

Erstes Beethoven-Heft (I/12)
Drittes Beethoven-Heft (III/12)
Erstes Wagner-Heft (I/9)
sowie den
Beethoven-Kalender für 1907
und bitten um Preisangabe

SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN W 57

Verschwunden

sind alle Arten Hautunreinigkeiten und Hautausschläge, sowie Mitesser, Finnen, Blütchen, Gesichtspickeln, Pusteln und Gesichtsröte durch täglichen Gebrauch der allein echten

Steckenpferd-Teerschwefel-Seife

v. Bergmann & Co., Radebeul à St. 50 Pf. überall zu haben.

Herzogtum Anhalt und Leiter eines staatlichen jährlich abzuhaltenden Orgelkursus berufen worden.

Mozarteum Salzburg. Der Ausschuß des Mozarteums hat in seiner am 1. Juni abgehaltenen Sitzung den Professor am neuen Konservatorium in Wien Paul Gräner zum Mozarteums-Direktor ernannt.

Der König von Sachsen ernannte die Pianistin Kammervirtuosin Laura Rappoldi-Kahrer in Dresden zur Professorin der Musik. Gleichzeitig erhielten den Professortitel die Dresdener Tonkünstler Otto Richter, Otto Urbach, Heinrich Schulz-Beuthen und Percy Sherwood, sowie der Musikschriftsteller Arthur Smolian in Leipzig, ein langjähriger geschätzter Mitarbeiter unserer Zeitschrift.

Der Inhaber des Leipziger Musikverlags C. F. Peters, Henri Hinrichsen, ist zum Königlich sächsischen Kommerzienrat ernannt worden.

Margarete Siems in Dresden wurde zur Königlich sächsischen Kammersängerin ernannt.

Friedrich Grützmacher in Köln ist vom Fürsten von Lippe-Detmold der Orden der Lippischen Rose verliehen worden.

Hofkapellmeister Hermann Kutzschbach in Dresden ist vom Großherzog von Mecklenburg mit dem Ritterkreuz des Greifen-Ordens ausgezeichnet worden.

TOTENSCHAU

Am 15. Mai † in Rom der ausgezeichnete Musikschriftsteller und Kritiker Graf Ippolito Franchi La Valletta, 63 Jahre alt, der Gatte der Geigerin Teresina Tua.

Am 18. Mai † in Karlsruhe das frühere langjährige Mitglied der Karlsruher Hofbühne Kammersänger Hermann Rosenberg (Tenor).

Am 23. Mai † in Freiburg (Schweiz), 64 Jahre alt, der Organist des dortigen Münsters Eduard Vogt.

In Wiesbaden † am 23. Mai der Baßbuffo Ferdinand Rudolph, von 1872—1904 Mitglied des Wiesbadener Hoftheaters.

Im Alter von 76 Jahren † am 27. Mai in Wien Prof. Rudolf Weinwurm, der Gründer des Akademischen Gesangvereins, den er von 1858—1866 und von 1880—1887 leitete. Nach dem Rücktritt Herbecks übernahm er die Leitung des Wiener Männergesangvereins; lange Zeit stand er auch an der Spitze der Wiener Singakademie. Weinwurm entfaltete eine ersprießliche pädagogische Tätigkeit. Neben musikpädagogischen Schriften schrieb er eine Reihe vielgesungener Chöre für gemischten und Männerchor.

Am 29. Mai † auf seiner Besitzung in der Nähe von London, 75 Jahre alt, der Satiriker Sir William Schwenck Gilbert. Er war der Librettist von Arthur Sullivan (am bekanntesten „Der Mikado"). Gilbert's Textbücher sind originelle und dramatisch wertvolle Arbeiten von wirklichem Witz und starker satirischer Kraft.

Schluß des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

AUS DEM VERLAG

Der dramatische Verlag Albert Ahn in Bonn (früher Köln) und der alte Musikverlag Simrock in Berlin haben sich verbunden und als G. m. b. H. mit dem Hauptsitz in Berlin organisiert. In einem Rundschreiben heißt es: Die Unterzeichneten beehren sich, Ihnen davon Kenntnis zu geben, daß sie unter der Firma „Bühnenverlag Ahn & Simrock, G. m. b. H." eine Gesellschaft begründet haben, auf die alle Rechte und Pflichten der bisher bei der Firma Albert Ahn in Bonn bestehenden Abteilung für den Verlag und Vertrieb von dramatischen und dramatisch-musikalischen Bühnenwerken übergegangen sind. Der Sitz der Gesellschaft ist Berlin W 50, Tauentzienstraße 7 B und Bonn, Thomastraße 1. Die Geschäftsführer sind die Herren Dr. jur. Albert Ahn und Regierungsrat a. D. Chrzescinski. Während Herr Ahn in der Hauptsache seine Tätigkeit für die Gesellschaft in Bonn auszuüben beabsichtigt, wird Herr Chrzescinski der Berliner Geschäftsstelle vorstehen, an die auch vom 1. September d. J. ab alle Korrespondenzen, Zahlungen, Anfragen usw. usw. zu richten sind.

VERSCHIEDENES

Heinrich Schulz-Beuthen hatte nach zahlreichen Aufführungen seiner ersten Symphonie „dem Andenken Vater Haydns" wiederum in Markneukirchen unter Musikdirektor Paulus einen starken Erfolg, indem zwei Sätze dieses Werkes da capo gespielt werden mußten. Auch seine symphonische Dichtung „Die Toteninsel" und das Chorwerk „Harald" fanden in Bingen und im Vogtland lebhafte Anerkennung.

Das seit 1891 bestehende Eichelbergsche Konservatorium (Direktor Paul Elgers) in Berlin ist mit dem Ochsschen Konservatorium (Direktor Hofkapellmeister Prof. Traugott Ochs) vereinigt worden und siedelt nach Tauentzienstr. 17 über. Beide werden in unveränderter Form unter dem Namen „Ochs-Eichelberg-Konservatorium" weitergeführt.

KONZERTE

Friedrich E. Kochs weltliches Oratorium „Von den Tageszeiten", das bereits in 17 Städten zur erfolgreichen Aufführung gelangt ist, wurde von Georg Schumann zur Aufführung mit der Berliner Singakademie am 17. Februar 1912 angenommen.

Auf Einladung der Direktion des Scala-Theaters in Mailand spielten die Herren Hugo Becker und Ernst v. Dohnanyi an zwei Abenden sämtliche Violoncell-Sonaten von Beethoven und Brahms und erzielten damit einen nachhaltigen Erfolg.

Einbanddecke

für das Januar-März-Quartal der „MUSIK"

Preis M. 1.—

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung

Im Verlag von CARL GRÜNINGER erschien vor kurzem:

Aufgabenbuch für den Unterricht in der Harmonielehre

im Anschluß an die Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille bearbeitet von

RUDOLF LOUIS.

Preis Groß-Oktav broschiert M. 4.—, in Leinwand gebunden M. 4.80.

Nachdem von der großen Ausgabe der Harmonielehre von Louis-Thuille zwei hohe Auflagen innerhalb drei Jahren verkauft, sowie von dem vor Jahresfrist erschienenen „Grundriß der Harmonielehre" (Schülerausgabe) gegen 2000 Exemplare abgesetzt wurden, dürfte auch für dieses Aufgabenbuch, dem später noch ein Schlüssel folgen wird, das größte Interesse vorhanden sein. Die Brauchbarkeit dieser Aufgabensammlung gewinnt dadurch besondere Bedeutung, daß deren Anordnung sich genau an den Lehrgang der Harmonielehre anschließt.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung oder zuzügl. 30 Pf. Porto vom Verlag

Carl Grüninger in Stuttgart.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der finnische Violoncell-Virtuose

Lennart von Zweygberg

Saison: 1910/11

Rheinische Musikzeitung.

Der Cellist **Lennart von Zweygberg**, ein geborener Finnländer, hat seine Studien bei Georg Schnéevoigt in Helsingfors, Professor Schröder in Sondershausen, Professor J. Jacob in Brüssel und bei Professor Hugo Becker in Frankfurt gemacht. Er ist eine durchaus **vornehme Künstlernatur** mit gereifter Auffassung. Sein Spiel vereinigt energische Bogenführung und **gefühlswarme Tongebung** mit **blendender Technik.**

Schweizerische Musikzeitung.

Lennart von Zweygberg stellt sich als ein **ausgezeichneter Künstler** von überaus wohltuender Reife und sicherer Ruhe vor. Sein Spiel fesselt durch einen gewissen Anflug nordischer Schwermut in der Ausdrucksweise und hat einen **außergewöhnlich feinen, individuellen Charakter. Technisches sowie stilistisches Können sind vollendet.**

Paris. — Courrier musical 1911.

Vom **ersten Bogenstrich** an hatte **Lennart von Zweygberg** sein Publikum **gefesselt**, und die **allgemeine Begeisterung steigerte** sich bis zum Schlusse des Konzertes. **Eine wundervolle Klangfülle** und **ausdrucksvolle Spielweise**, eine große Kraft der Bogenführung, weittragende, **unglaublich schöne** klingende Pianissimos, **große Eleganz** der Technik stellen **Lennart von Zweygberg** in die **erste Reihe der modernen Cellovirtuosen.**

Stockholm. — 27. November 1910.

Der Cellist **Lennart von Zweygberg** erwies sich als eine **ganz hervorragende künstlerische Kraft** auf seinem Instrument. Sein Ton **ist kräftig und voll**, der Vortrag **läßt den ernsten Musiker** erkennen. **Dagen.**

Seine **Phrasierungskunst**, die ebenso **reife** wie **große Auffassungs- und Vortragsgabe**, sein **ausdrucksvolles Spiel**, im Ton **blühend und groß**, besonders in der Kantilene, machen **Lennart von Zweygberg** zum **Meister seines Instrumentes. Aftonbladet.**

Wiesbadener Zeitung. — 17. Januar 1911.

Ganz Vorzügliches leistete Herr **von Zweygberg**, ein geborener Finnländer, der namentlich, soweit **Vornehmheit** und **Klangschönheit** des Tones in Betracht kommen, zweifellos den **Besten seines Faches** zugezählt werden darf.

Krefelder Zeitung. — 16. Februar 1911.

Der hier wohlbekannte Cellist **Lennart von Zweygberg**, dessen Heimat bekanntlich Finnland ist, war stets mit **deutschem musikalischen** Geiste durchtränkt. Die Bach, Beethoven und Brahms, die gestern auf dem Programm standen, sind ihm in seiner Künstlertätigkeit stets die Künder musikalischer Schönheit gewesen, in deren Wesen er als begeisterter Jünger einzudringen sich stets bemüht hat. Ein **großer runder Ton** und eine **alle Schwierigkeiten meisternde Technik** sind sein eigen.

Gazette de Lausanne. — 9. avril 1911.

Lennart von Zweygberg ist sicherlich unter den Cellisten der **größte Stilkünstler.** Die Reinheit seines Tones, der eindringliche Gesang seines Instruments nehmen von Anfang an den Hörer gefangen. Die Wiedergabe der einzelnen Tonstücke, ganz im Geiste des Kunstwerkes, zeugen von einer **äußerst entwickelten Ausdrucksfähigkeit.** Der Künstler verfügt über eine **ganz staunenswerte Technik** ... Vor allem aber sucht **von Zweygberg wahr** zu wirken und dies macht **seine musikalische Ueberlegenheit** im Vergleich zu anderen Cellisten aus.

La Vie musicale.

Lennart von Zweygberg ist einer der **bemerkenswertesten** Cellovirtuosen und vielleicht der **eigenartigste Interprete** slawischer Musik. Die **Wiedergabe** des Chant du Ménestrel von Glazounow und Chant triste von Arensky war einfach **wunderbar.**

Bonner Zeitung. — 11. April 1911.

Als Solist war für diesen Abend **Lennart von Zweygberg** gewonnen worden. Der Künstler spielte zuerst das große Haydnsche D-dur Konzert für Violoncello. Er überraschte durch seine **blendende Technik**; dabei ist diese Technik durch ein **reifes** und **feines Verständnis des Künstlerisch-Musikalischen verklärt** und geht **weit** über den bloßen Ehrgeiz hinaus, nur Schwierigkeiten zu überwinden. Sie zeigt sich in einer **wundervollen Beherrschung des Toncharakters**, der bis aufs kleinste und feinste im Sinne des Werkes getroffen wird.

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, Bonn. — 11. April 1911.

Im letzten Konzert des **städtischen Orchesters** gefiel der Cellovirtuose **Lennart von Zweygberg** aus Helsingfors **ungemein.** Er trug mit **sehr schönem Tone** und **makelloser Technik** das Cellokonzert von Haydn und Stücke von Glazounow und Arensky vor.

Oktober—November 1911

Rheinische Norddeutsche Tournee mit Elly Ney

Sämtliche Engagementsanträge direkt nach Locarno-Minusio (Schweiz) erbeten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gustav Mahler †

Aufsätze über den heimgegangenen Künstler und **Bilder** von ihm erschienen in folgenden Heften der MUSIK:

No. 6.	(4. Symphonie)	des I.	Jahrgangs
„ 6,7,8.	(Der Symphoniker)	des I.	„
„ 8.	(2. Symphonie)	des I.	„
„ 17.	(2. Symphonie)	des II.	„
„ 4,5.	(5. Symphonie)	des IV.	„
„ 16.	(6. Symphonie)	des VI.	„
„ 1.	(8. Symphonie)	des X.	„
„ 15.	(Der Lyriker)	des VII.	„
„ 15.	(Allgem. Würdigung)	des VII.	„
„ 23.	(Allgem. Würdigung)	des IX.	„

Porträts usw. in Heft I/7, I/17, IV/4, V/16, VII/9, VII/15, IX/21, X/7.

Jedes Heft (soweit noch vorhanden) 1 Mark.

Dr. Paul Stefan,

GUSTAV MAHLERS ERBE

Ein Beitrag zur neuesten Geschichte der deutschen Bühne und des Herrn von Weingartner

Mark 1.—

Dieses temperamentvoll geschriebene Buch, das mehr eine begeisterte und kenntnisreiche Würdigung von Mahlers Wirken, als eine Kampfschrift gegen die Vernichtung seines Werkes durch seinen Nachfolger ist, erregte bei seinem Erscheinen lebhafte Polemiken in der Presse. So heftig Stefan von den Gegnern Mahlers u. a. auch in einer Gegenbroschüre angegriffen wurde, widerlegt konnte er schon damals nicht werden. Heute aber dürfte wohl auch den erbittertsten Gegnern von damals klar geworden sein, wer in diesem Streite recht hatte! Dieses ehrliche und tapfere Buch wird allen Freunden des uns so früh entrissenen Meisters, die es noch nicht besitzen, eine willkommene Gabe auch heute noch sein. Es ist heute so aktuell und wahr wie bei seinem Erscheinen. — Durch alle guten Buchhandlungen, sonst direkt vom

HYPERIONVERLAG HANS VON WEBER, MÜNCHEN XXXI

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neu-Cremona G. m. b. H.

BERLIN W 8 :: Friedrichstraße Nr. 181

baut

Streichinstrumente

mit echt Italienischem Ton. Vollständiger Ersatz für altitalienische Meistergeigen. (Dr. Großmanns Theorie.) Glänzende Gutachten. Dauernde Garantie. Geigen von 250 Mark, Celli von 400 Mark an. Epochemachende Broschüre D von San.-Rat Dr. Großmann gratis, sowie Anleitung zur richtigen Prüfung einer Geige.

Letztere größere Erfolge: Vollständige Ausstattung des Münchener Konzertvereins-Orchesters mit 42 Neu-Cremona-Instrumenten.

Teilzahlungen gewährt. Probesendungen ohne Kaufzwang.

Richard Wagners Werke

seine Opern und Tondramen, Klavierauszüge, Partituren, Schriften usw. Schulen für alle Instrumente, klassische und moderne Musik, Editionen Peters, Litolff, Steingraeber, Universal-Edition, überhaupt alle sonstigen Musikalien, Literaturen, neu und antiquarisch sowie ständigen Bedarf liefere ich gegen monatliche Teilzahlungen von **drei Kronen an.** Spezial-Kataloge bitte zu verlangen. Bestellungen und Zuschriften sind zu richten an

Richard Drischel, Bücher- und Musikalien-Versandhaus, **Laibach** (Krain).

Meisterkurse im Künstlerheim Waldfrieden.

1. bis 30. Juli / 15. August bis 15. Sept.: Ausbildungskurse für Konzert u. Unterricht für Klavier: Carreño-technik von **A. von Habala**, Berlin.

1. bis 15. Aug.: Kursus für moderne Klaviertechnik, und physischer Ausbildungskursus für Musiker v. **A. Zacharias**, Hannover

1. Juni bis 30. Oktober: Violinkurse von **Wilhelm Scholz**, Kapellmeister.

Prospekte gratis durch A. Deventer von Kunow.

Pension im Künstlerheim Waldfrieden

Holzkirch/Queis (Bahnstation), Schlesien.

Darlehen

vom Selbstgeber erhalten solvente Personen, gegen ratenweise Rückzahlung. Hypothekengelder auf Stadt- und Landanwesen zu günstigen Bedingungen sowie Betriebskapitalien durch das Hypothekengeschäft **Nürnberg,** Ammanstr. 9. Rückporto erbeten!



Die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze beginnt ihre

Lehrerdiplomkurse

Theater-, Kinder- und Dilettantenkurse in dem neuerbauten Institut in der

Gartenstadt Hellerau b. Dresden

am 15. Oktober

:: Schulplan 52 M gibt nähere Auskunft ::

Briefadresse: Bildungsanstalt Dresden-Hellerau, 52

Gustav Mahler als Dirigent

wird in einem feinsinnigen Abschnitt in seinem Buch:

Moderne Dirigenten

von **Arthur Seidl** behandelt.

75 Pfennig.

Erstkl. Operntext!

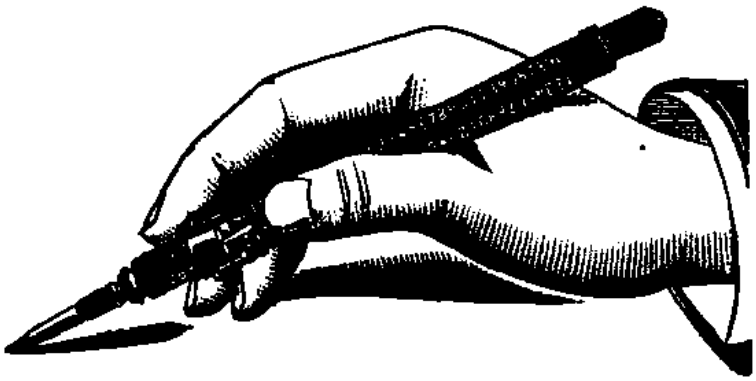
zu vergeb. Spannend u. lit. wertvoll. Erfolgreich. Sehr günst. Bed. Offert. umgeh. erbet. **Ganesa-Verlag, Leipzig-Connewitz.**

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ein Wunder ist der neuerfundene Addierstift „MAXIM“

mit Schreibvorrichtung für Tinte und Blei.



Dieser äußerst sinnreich konstruierte Apparat dient zum Zwecke des raschen und sicheren Addierens und bilden die Hauptvorzüge desselben, bei **einfachster Handhabung** und tadelloser Funktion: Einerseits die große Entlastung des Gehirnes, da selbst nach stundenlangem kontinuierlichen Arbeiten mit Maxim keinerlei, das Gehirn in so vielfach schädigender Weise beobachtete, nervöse Abspannung verspürt wird. Anderseits die Verlässigkeit und große Zeitersparnis. Preis per Stück nebst leichtfaßlicher genauer Anleitung Mark 8.85 per Nachnahme, gegen Voreinsendung des Betrages Mark 8.35. Zu beziehen durch den Generalversand

EM. ERBER, Wien II/8, Ennsgasse Nr. 21.

Nach Ländern, wo Nachnahmen unzulässig sind, sowie nach sämtlichen überseeischen Ländern erfolgt die Lieferung portofrei nur gegen Voreinsendung des Betrages von Mark 8.50.

Spezialität!

Ungarische Musik.

Gaál Franz, Rhapsodie Hongroise.

Erschienen sind sechs Hefte à M. 2.— netto im Stile der weltberühmten Liszt-Rhapsodien, als deren Nachkommen diese Werke mit Recht bezeichnet werden können.

Horváth, Géza, op. 33. Fantaisie mignonne Hongroise.

Bisher erschienen neun Hefte à M. 1.20 netto; leicht spielbare, effektvolle Vortragsstücke.

Diese Werke sendet bereitwilligst zur Ansicht die Verlagsfirma

Rózsavölgyi & Co.
Budapest.

Schule d. gesamt. Musiktheorie.
Selbstunterrichtsbriefe, herausgeg. vom Rustinschen Lehrinstitut.

Das Konservatorium

Das Werk bietet das musiktheoretische Wissen, das an ein. Konservatorium gelehrt wird, so dass jedes sich die Kenntnisse aneig. kann, die zu einer höher. musikalischen Tätigkeit u. zum vollen künstlerischen Verständnis grösser. Musikwerke, zum Komponier., Instrumentieren, Partiturlesen Dirigier. befäh. Es bezweckt gründliche Ausbild. v. Berufsmusikern Musiklehr., priv. Musikbeflis., Musikliebhab. in allen theoret. Zweig. d. Tonkunst. Inhalts: Geschichte d. Musik. Musik. Formenlehre.— Kontrapunkt, Kanon u. Fuge,— Instrumentationslehre.— Partiturspiel u. Anl. z. Dirigier.— Harmonielehre.

3 Bände in elegant. Leinenmappe à 18,50 Mk. od. 54 Liefg. à 90 Pf.

Honorable Teilzahlungen. Ansichtssendungen bereitwilligst.

Bonness & Hachfeld, Potsdam 6.

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen



Mandolen
Lauten
Guitarren

unerreicht die beste Marke

(nur echt, wenn mit Original-Unterschrift *F. Del Perugia*).

Allein-Debuet
für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Triest
(Oesterreich).

Kataloge gratis. ○ Reelste Bedienung. Wiederverkäufer gesucht.

Franz Liszt

In Edition Schuberth ca. 150 Werke u. Bearb. des Meisters erschienen; Verzeichnis derselben, sowie vollständiges der Edition Schuberth gratis u. franko von J. Schuberth & Co., Leipzig.

KOMPONISTEN

Bedeutender Musikverlag mit Verbindungen in allen Weltteilen übernimmt Kompositionen, trägt teils die Kosten. Off. unter A. P. 16 an **Haasenstein & Vogler A.-G., Leipzig,** erbeten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: **Professor Gustav Hollaender.**

Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22a.**

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.

Frequenz im Schuljahr 1909/1910: 1284 Schüler, 124 Lehrer.
Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei **Wilhelm Klatte.** Sonderkurse über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Lusztig.**

Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: Gustav Pohl.

Beginn des Schuljahrs 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekte und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat.
Sprechzeit 11—1 Uhr.

George Fergusson

Baritonist.
Unterricht im Kunstgesang u. Stimmbildung.
Berlin W, Augsburgerstr. 64.

Anna von Gabain

Pianistin,
Berlin W 15,
Kurfürstenstr. 111 III r.

Konzert und Unterricht (Methode Carreño).

Frau Felix Schmidt-Köhne

Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4

Professor Felix Schmidt

Ausbildung im Gesang
für Konzert und Oper

BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

Fritz Masbach

Ausbildung im Klavierspiel
Berlin W, Uhlandstr. 39.
Konzertdirektion Eugen Stern, Berlin.

Eduard E. Mann,

Tenor. Konzert- und Oratorien-Sänger.
Gesang-Unterricht. Stimmbildner.
Lehrer an der Hochschule d. Kgl. Konservatoriums.
Dresden-A., Schnorrstraße 28.
Sprechzeit: 3—4 Uhr.

Theodor Prusse

Pianist u. Konzertbegleiter.
Für Unterricht schriftliche Anmeldung erbeten.
BERLIN W 50, Passauerstrasse 39 III.

Fritz Krüger

Komponist u. Gesanglehrer

Dirigent des Mengeweinschen Oratorien-Vereins, E.V.
(Übungsstunden jeden Dienstag, abends 7½ Uhr, in der Aula des Kaiser-Wilhelm-Realgymnasiums, Berlin, Kochstraße 66.)
Berlin-Schöneberg, Tempelhoferstr. 17 III
Sprechzeit: Dienstag und Freitag 2—3

August Reuss

Unterricht in Harmonielehre, Komposition, Instrumentation
München, Bauerstraße 86.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Berthold Knetsch
Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 33, Gartenhaus.
Zu sprechen täglich von 2–3.
Unterrichtskurse für Musikwissenschaften und Klavierspiel
(Im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren Ausbaues.)
Prospekte unentgeltlich.

GUSTAV KANTOROWICZ
Theorie, Komposition, Klavier
BERLIN W, Lutherstraße 19.

GÖTZ Loewe-Interpret, Baritonist
Heidelberg, Mittelstr. 12.

Emmy Kloos Lieder- und Oratoriensängerin (lyrisch und dramat. Sopran)
Gesangspädagogin. Sprachfehler (Stottern usw.) werden in kurzer Zeit beseitigt.
Frankfurt a. M., Merianstr. 39. Sprechstunde 1—3.

Johs Quaritsch Orgelvirtuose Konzerte auch im Ausland ::
Magdeburg, Pfälzerstr. 1

MARIE DUBOIS
Pianistin
4 Square S Ferdinand **Paris** 17e
Engagements durch:
Konzertdirektion **Jules Sachs, Berlin.**
Konzertbureau **Emil Gutmann, München.**
Konzertdirektion **Arthur Bernstein,** Hannover.

Inka v. Linprun
Künstlerischer Violinunterricht.
Kammermusik u. Harmonielehre.
Engagementsanträge direkt erbeten.
Geigenkünstlerin, Konzertmeisterin u. Lehrerin an der Meisterschule für Bühne u. Konzert zu Charlottenburg, Lietzenburgerstr. 12 pt. Fernsp.: Charlottenbg. 2501.

Albert Jungbluth
Berlin W. 57, Blumenthalstraße 18.
Konzert- u. Oratoriensänger
(Tenor)
Konzertdirektion **Hermann Wolff,**
BERLIN W. 35.

Ida Auer-Herbeck
Grossherzogl. Bad. Hofopernsängerin a. D.
Lehrerin des Kunstgesanges
a. Sternschen Konservatorium
Berlin W, Kulmbacherstr. 9 III.

Willi Kewitsch
Sopran. Konzert- und Oratoriensängerin. Künstler. Gesangunterricht auf naturgemässer Grundlage. Atemtechnik und Tonbildung.
Berlin-Schöneberg, Heilbronnerstr. 17.

Otto Nikitits, Violinist
Lucie Nikitits, Pianistin
KONZERTE.
Unterricht. ◇ Kammermusik.
Berlin-Wilm.,
Pfalzburgerstr. 58 III.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Concertdirection Hermann Wolff

Berlin W 35, Flottwellstrasse 1

Telegr.-Adr.: Musikwolff, Berlin .:. .:. Telephon: Amt VI, No. 797 u. 3779.

Gertrud Fischer-Maretzki

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff

Der Künstlerin ist das neue Werk

Max Regers op. 119

Die Weihe der Nacht

für

Altsolo, Männerchor und Orchester

vom Komponisten gewidmet.

Gefl. Anfragen und Engagementsanträge, insbesondere die Besetzung der Altpartie des vorgenannten Werkes betreffend, wolle man gefl. an die Concertdirection Hermann Wolff richten.

Waldemar Meyer-Quartett

(15. Saison 1911/12)

allein vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff

BERLIN. Berliner Lokal-Anzeiger, 14. Oktober 1910.

In der Singakademie gab das **Waldemar-Meyer-Quartett** seinen ersten Konzertabend. Das Quartett, das sich neben der Pflege der modernen Musik auch besonders die Popularisierung der klassischen Kunst angedeihen läßt, hatte seinen Eröffnungsabend ganz auf Beethoven gestellt. Das Programm brachte neben dem Streichquartett op. 127 in Es-dur, die Serenade op. 25 in D-dur sowie das Septett. Ein anspruchsvolles, aber durch die Verschiedenartigkeit des geistigen Gehalts der drei Werke sehr anregendes Programm. **Der künstlerische Eindruck des Abends war infolge der musikalisch feinsinnigen wie technisch gediegenen Ausführung des Konzerts ein tiefgehender, und den einzelnen Vorträgen wurde wärmste Anerkennung gezollt.**

Olga Steeb

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff

BERLIN. Berliner Börsen-Courier, 26. März 1911.

Als **talentvolle Klavierspielerin** erwies sich von neuem die junge Amerikanerin **Olga Steeb** mit ihrem kürzlich in der Singakademie mit dem Philharmonischem Orchester gegebenen Konzert. Das Eigentliche ihrer Begabung liegt allerdings mehr auf technischem Gebiet. Auf diesem leistet sie aber bereits ganz Bemerkenswertes, wie dies beispielsweise bei dem **mit tadelloser Akkuratesse** gespielten Mozartschen D-dur-Konzert zutage trat. Auch bei dem Tschaïkowskyschen Konzert konnte man sich ihres **virtuosen Könnens** und der **durch nichts zu beirrenden musikalischen Sicherheit des Vortrages** freuen, wenn hier auch schon der Mangel an physischer Kraft sie hinderte, die zur rechten Wirkung nötige Bravour zu entfalten. Bei ihren zahlreichen Hörern erntete die Vortragende sehr lebhaften Beifall.

Für den Reklameteil: Schuster & Loeffler, Berlin W. XVI Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Julius Blüthner, Leipzig

Kaiserlicher und Königlicher Hof-Pianofortefabrikant

Flügel und Pianinos

Besondere Bauart für alle Klimate

Ausgezeichnet mit nur ersten Weltausstellungspreisen, zuletzt in **Brüssel 1910 mit dem „Grand Prix"**

Gustav Fiedler

Leipzig

Pianinos ✠ Flügel

Erstklassiges Fabrikat
in mittlerer Preislage

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK

C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER KAISERL. UND KÖNIGL. HOHEIT DES KRONPRINZEN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS EDUARD VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN ALEXANDRA VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,	PARIS,	LONDON W.,
Johannisstr. 6	334 Rue St. Honoré.	40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den **Bechstein**-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, **deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.**

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des **Tones** und des **Anschlages** zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, **das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.**

Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

Artur Schnabel: Bei allen **Bechsteinschen** Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereint gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie der „Bechstein", den er bei sich zu Hause benutzt und liebgewonnen hat.

Richard Strauss: Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohltaten für die musikalische Welt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN